Wilhelm Georg Berger

ESTETICA SONATEI CLASICE

TARGUL CARTII

EDITURA MUZICALA

WILHELM GEORG BERGER

ESTETICA SONATEI CLASICE

Scanned with OKEN Scanner

Tipologia genurilor muzicale este foarte bogată în teme generoase. Numărul, conținutul și rezonanța acestora întrec de regulă așteptările, migrînd spre un infinit cu deschideri surprinzătoare. Închipuirea artistică, experiența faptică și cunoașterea științifică se află față în față cu marea istorie a muzicii, cu imensitatea valorilor muzicale constituite în timp și spațiu și reunite în cultura omenirii. În astfel de situații se arată posibilă înțelegerea unui tot, ca și perceperea căilor de devenire la scara întregului.

Gîndul, cu cît cutreieră mai mult vastele întinderi ale acestui univers sonor, cu atît se simte mai îndemnat să stăruie asupra unor sisteme, apariții sau idei cardinale, să lumineze rînd pe rînd șiruri de aspecte, comunicîndu-le într-o formă pe cît se poate de clară. Bucuria dialogului dintre cercetătorul fenomenelor și semenii lui rostuiește lucrurile, conferind convingerilor reazem. Marile epoci ale muzicii culte, pe care îndeobște le numim: Renașterea, Barocul, Clasicismul, Romantismul, Modernitatea sau Exploralismul polidirecțional al secolului al XX-lea, toate la un loc invită la observații și considerații, efectuate mereu dintr-un punct de vedere cît mai avansat, mai nou și temeinic definit. În astfel de cazuri, rezultatele converg către sublinierea unor adevăruri și legități proprii devenirii istorice și culturale.

Scanned with OKEN Scanner

Înțeleasă ca parte substanțială și ca expresie elocventă a gîndirii și sensibilității umane, muzica europeană cultă a timpurilor trecute se menține vie în prezentul nostru, aflîndu-și căi de permanență într-un viitor fără hotare. Extensiunea universului sonor sporește necontenit, grație punerii în valoare a unor filoane și tezaure muzicale mai vechi și mai noi, încă prea puțin cunoscute, ca de altfel și datorită acumulărilor generate de creația contemporană universală.

Prezentul nostru înclină spre o recunoaștere constructivă a întregii creații muzicale majore, invită pe meandrele continuității istorice și spirituale concrete. Acesta este fără îndoială un semn al unei tendințe mai generale de cuprindere și pătrundere a lucrurilor. Fenomenul prefigurează poate și încheierea unor bilanțuri la scara marii istorii a muzicii culte europene și a tradițiilor acesteia, ceea ce favorizează sesizarea trăsăturilor care leagă la un loc partiturile pe deplin semnificative în plan artistic și estetic a tuturor epocilor, fazelor, stadiilor, curentelor și direcțiilor. În volumele anterioare, dedicate fie muzicii simfonice, fie muzicii instrumentale de cameră, am accentuat această poziție, cu sentimentul îndreptățirii, al încrederii în justețea orientării.

Dincolo de varietatea metodelor abordabile, scopul nu poate fi decît slujirea muzicii, a frumosului, a ideii de adevăr artistic, întruchipate în și prin totalitatea elementelor de mesaj și formă care compun opera muzicală finită, perfectă în felul ei de a fi, în unicitatea ei. Din astfel de creații sînt formate constelațiile care strălucesc pe firmamentul istoriei muzicii. Și tocmai atitudinea afirmativă față de un întreg în permanentă mișcare și mărire, motivează pe de altă parte restrîngerea ariei de preocupări, alegerea și fixarea unei epoci anume, desigur fără a pierde din vedere conexiunile cauzale. În acest sens se legitimează focalizarea asupra unui gen muzical, acceptat drept poartă de intrare în tot ce este esențial și definitoriu legat de practica și sistematica componistică a unei perioade istorice clar precizate.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea de față se profilează în consecință, propunîndu-și prezentarea monografică a sonatei clasice în creația lui Haydn, Mozart și Beethoven, precum și realizarea unei viziuni panoramice, prin intermediul unei succesiuni de eseuri, gravitînd rînd pe rînd în sferele simfoniei, concertului instrumental, ale teatrului liric, genurilor și speciilor camerale în varietatea lor reală.

Efectuînd această ordonare a materiei și stratificare a problematicii, insistînd asupra contextului mai larg, prin inserarea unor sinteze integratoare, am căutat mai degrabă reliefarea asemănărilor decît a deosebirilor stilistice, încercînd o reconstituire a liniilor de forță imanente dezvoltării generale precum și conceptelor de compoziție clasice. Dominantele date, existente în mentalitatea epocii, în vrerea personalităților creatoare, sau arsenalul mijloacelor tehnice avute la dispoziție și consecvența neabătută în urmărirea unui țel, în culminarea și împlinirea unei idei, toate acestea interesează în primul rînd.

Sonata clasică ocupă în frontul genurilor muzicale un loc deosebit de important. Ea mărturisește în faze și stadii distincte configurarea, amplificarea, nuanțarea și desăvîrșirea gîndirii clasice în perimetrul întregii muzici instrumentale. Tot ceea ce ține de articularea și desfășurarea formei muzicale clasice, de diversificarea normelor și a procedeelor de scriitură, a criteriilor aferente travaliului componistic, se oglindește în registrele și ipostazele sonatei clasice, în special în cele ale sonatei pentru pian. În creația de acest gen, în formidabilul lanț al partiturilor semnate de Haydn, Mozart și Beethoven, se precizează în bună măsură și se amplifică, se verifică și se particularizează acele elemente fundamentale de discurs muzical care conferă formă, substanțialitate, proporționalitate și eficiență tuturor factorilor constitutivi ciclurilor de mișcări închegate și unitare, de felul simfoniei, concertului instrumental, cvartetului de coarde, de pildă. Sonata posedă așadar virtuți de exemplificare sau capacități de reprezentare, fiind totodată domeniul unor experimentări încrîncenate sub raportul construcției, al arhitecturii muzicale, cîmpul unor dezbateri și confruntări vitale,

Scanned with OKEN Scanner

concluziile repercutîndu-se asupra tipologiei clasice în multitudinea aspectelor existențiale. O epocă răsună în lumea sonatei!

Acest mod de abordare a problematicii condiționează firește adînciri în gîndirea și trăirea acelor timpuri, așadar și selectarea și redarea unor fragmente literare, estetice și memorialistice, care dau culoare și contribuie la înțelegerea contextului politic, social, științific și cultural, a marelui cadru al vieții trepidante. Înlăuntrul acestui cadru au fost făurite una după alta acele partituri de referință care grăiesc despre măreția artei muzicale clasice, despre cutezanța muzicienilor gînditori, împrăștiind în timp și spațiu tot mai multă lumină și frumusețe, strălucind în armonie pe cerul valorilor supreme ale umanității. În acest spirit, sonata clasică transgresează o epocă, de la un capăt la altul, făcîndu-și simțită prezența în tot ceea ce participă la ramificarea artei muzicale crescută din trunchiul gîndirii clasice.

WILHELM GEORG BERGER

Scanned with OKEN Scanner

1. TEME ŞI VARIAŢIUNI

Sonata clasică poate fi asemuită cu un tărîm întins care participă la mareea genurilor muzicale înrudite şi înconjurătoare. Afluxul aduce valuri de semne discret înnoitoare, pe care refluxul le poartă iarăşi în larg, restituindu-le unui univers în mişcare, dar limpezite şi armonizate, concentrate şi dinamizate. Jocul undelor în necontenită succedere amplificatoare propagă astfel germenii viitoarelor împliniri şi transformări.

Această metaforă încearcă să surprindă natura şi imediateţa legăturilor cauzale dintre sonată şi celelalte genuri ale muzicii instrumentale clasice, punctînd poziţia aparte a sonatei în cursul diversificării şi adîncirii practicii compoziţionale şi interpretative.

De-a lungul celui de al treilea pătrar al secolului al XVIII-lea, chipul noii sonate se răsfrînge în partituri dintre cele mai diferite. Începînd cu anul 1755, unele şi aceleaşi compoziţii de Johann Stamitz, reunite în opus 1, apar în următoarele ipostaze : *Şase sonate pe trei voci concertante, făcute pentru a fi executate în trio sau cu toată orchestra* (Paris) ; *Şase sonate de cameră pentru violină primă, violină secundă şi bas* (Nürnberg) ; *Şase mari triouri orchestrale, potrivite pentru concerte mici şi mari* (Londra). În anul 1766 sunt tipărite la Paris : *Şase sonate în trio, făcute pentru a fi executate în trio sau cu toată orchestra,* de Christian Cannabich. Şi tot în această metropolă sunt gravate şi publicate în anul 1772 : *Şase sonate în trio, care pot fi executate în trio sau cu orchestra mare,* de Antonio Lorenziti.

Exemple similare se găsesc din abundenţă în cataloagele editorilor din centrul şi apusul european, în vertiginoasă creştere pînă în jurul anului 1800, dovedind o mişcare centripetă sub specia problematicii compoziţionale, motivată şi de variabilitatea formu-

Scanned with OKEN Scanner

lei instrumentale întocmită la liberă alegere. Creația lui Joseph Haydn ilustrează de altfel cu prisosință polivalența conceptului de sonată clasică în torentul unei vieți muzicale dinamice. De pildă *Sonatele pentru clavecin sau pianoforte cu acompaniament de violină și violoncel* (în Fa major ; Re major ; Si bemol major) compuse în anii 1784—1785 vor cunoaște transcripții pentru : cvartet de coarde (părți desprinse sau felurit combinate, în colecția : 36 cvartete după sonate) ; două violine și violoncel ; clavecin și violină.

Cvartetele de coarde opus 71 și *opus 74* (1793) vor fi transformate și în : divertimenti pentru două violine, violă, violoncel, flaut, oboi, doi corni și bas ; sonate pentru pianoforte, violină și violoncel ; sonate pentru pianoforte și flaut sau violină. Aceleași cvartete de coarde sunt aranjate pentru pianoforte la patru mîini, la două mîini și chiar pentru două violine. Mai multe divertimenti pentru clavecin, două violine și violoncel, ca și o seamă de sonate pentru clavecin cu acompaniament de violină și violoncel primesc în diferite copii indicativul : *concerto*.

Simfoniile londoneze (1791—1794), odată cu răspîndirea lor, vor cunoaște transcripții pentru : flaut, cvartet de coarde și clavecin ad libitum ; cvartet de coarde ; ele apar de asemenea metamorfozate în sonate pentru clavecin, violină și violoncel, în reducții pentru pianoforte la patru mîini și la două mîini. Creația instrumentală a lui Joseph Haydn evidențiază și sub forma acestor adaptări în uz la acea vreme obiceiurile și gusturile proprii epocii.

Proliferarea variantelor de adaptare — mostrele de mai sus putînd constitui pagini răzlețe dintr-un posibil atlas al practicii interpretative de domeniul public sau particular — nu poate sustrage atenția de la puternica mișcare centrifugă care adîncește și statornicește diferențele specifice dintre genurile camerale, orchestrale și concertante, felul de a fi propriu sonatei, trioului. cvartetului și cvintetului sau simfoniei și concertului. Toate însă, luate la un loc și fiecare în parte devin, există și se dezvoltă prin permanente trimiteri la cadrul și conținutul sonatei, la modificările de fond survenite aici și apte de a suferi translații artistice. Memoria sonatei clasice — înțeleasă în concreteța genului atît de larg cuprinzător, în multitudinea modalităților și trăsăturilor constitutive sau contingente — evidențiază deci atît importante confluențe de experiență creatoare cît și dispersări operante în aria întregii muzici instrumentale clasice.

Reforma stilistică precizată în jurul anului 1740 și pe cale de a se încheia în perimetrul anilor 1765—1775, conștientizată așadar și concretizată în și prin scindări și dislocări numeroase în largul genurilor muzicale, este martora reformei mentalității umane, a

Scanned with OKEN Scanner

stilurilor de viață corespunzînd acum unor noi idealuri și realități. Conținuturile de adevăr și frumos, urmărite cu fervoare și dăruire în filosofia și în scrierile de popularizare de înaltă ținută ideatică și literară, în dramaturgia și în arta poetică a timpului, în tot ce ține de capacitatea de pătrundere și reprezentare a lucrurilor și simbolurilor prin cuvîntul ales își caută și își află în paralel în lumea muzicii formulări și ipostaze dintre cele mai diferite și concludente. Reflexul în muzică al cunoașterii obiective este încorporat în noua dinamică psihică.

„Toată arta este dedicată bucuriei, și nu există misiune mai înaltă și mai profundă decît de a ferici oamenii. Artă adevărată este doar aceea care procură cea mai înaltă satisfacție. Plăcerea cea mai înaltă însă este libertatea sufletului în jocul viu al tuturor forțelor sale". Friedrich Schiller toarnă în aceste fraze însuflețite, extrase din eseul „Despre întrebuințarea corului în tragedie" (1803), esența unor aspirații generalizate și în bună parte încununate de succes. Tot Schiller conferă turnura ideală unui crez cînd afirmă în ampla scriere „Despre educația estetică a omului, într-o serie de scrisori" (1793—1794) : „Muzica în puritatea ei cea mai desăvîrșită trebuie să devină reprezentare (Gestalt werden) și să acționeze asupra noastră cu măreția calmă a antichității ; arta plastică în întruchiparea ei cea mai înaltă trebuie să devină muzică și să ne impresioneze prin nemijlocita ei prezență sensorială ; poezia în realizarea ei cea mai deplină trebuie să ne stăpînească covîrșitor, ca arta sunetelor, totodată însă, precum plastica să ne înconjoare cu limpezime calmă. Stilul perfect se evidențiază în orice artă prin aceea că face să se îndepărteze limitele specifice acesteia fără să suspende odată cu aceasta și avantajele ei specifice, conferindu-i printr-o înțeleaptă folosire a particularităților proprii un caracter mai general".

Cuprinsă în sistemul artelor frumoase și cercetată — sub influența tendințelor luministe franceze — în cea de a doua parte a secolului al XVIII-lea în ansamblul artelor temporale, muzica este din ce în ce mai intens luminată din punct de vedere filosofic. Noua estetică operează cu categoriile noii muzici. Arta sunetelor nu poate să fie doar „jocul artificial al senzațiilor auzului" (Kant) și nu aspiră încă să traducă „ritmul perceput precum și armonia însăși a universului vizibil" (Schelling). Muzica începe însă să fie „natură în graiul pasiunii și limbaj de vrajă al sentimentului" (Herder), fără să fie necondiționat „sanscrita naturii, exprimată în muzică" (E.T.A. Hoffmann) și fără să revendice încă recunoașterea faptului că „principiul muzicii îl constituie interioritatea subiectivă" (He-

gel). Muzica este pe cale de a simboliza „poate ultimul cuvînt al artei, aşa cum moartea este ultimul cuvînt al vieţii“ (Heine), deoarece muzica „nu poate înceta niciodată să fie cea mai înaltă şi cea mai eliberatoare dintre arte“ (Wagner).

Traiectoria spre înaltul valorilor artistice clasice trece prin totalitatea genurilor muzicale, proiectînd pe firmamentul artei şi culturii profilul nou al simfoniei, concertului instrumental, al cvartetului de coarde şi sonatei pentru pian. Aici se vor forma marile lanţuri de compoziţii cu culmi singulare, întinsele domenii de manifestare ale geniului uman şi marile capodopere ale creatorilor celor mai de seamă. Măsura lucrului însă, a realizării depline, idealul magnificienţei muzicale se conturau în conştiinţa epocii în raport cu lumea genurilor dimensionate de prezenţa şi prin acţiunea corului, în problematica şi în realitatea oratoriului şi cantatei, în perimetrul teatrului dramatic — atît de deschis muzicii de calitate aleasă — precum şi în cel al operei lirice. În ceea ce priveşte învestirea umanistă a corului, Haydn, Mozart şi Beethoven vor fi aici marii continuatori ai unui Händel şi Bach.

Din această cauză, importantă pentru înţelegerea muzicii înalt clasice precum şi a stadiilor preliminarii este concepţia pe care o modelează Schiller în eseul mai înainte citat. Mai mult chiar, în frazele următoare se face auzită vibraţia fină cît şi şuvoiul de armonii care umple incandescentul spaţiu de timp al artei muzicale clasice. „Corul părăseşte cercul îngust al acţiunii pentru a stărui asupra unor lucruri trecute şi viitoare, asupra unor timpuri şi popoare îndepărtate, asupra omenescului în genere pentru a extrage marile rezultate ale vieţii şi pentru a exprima învăţăturile înţelepciunii. Dar el efectuează aceasta cu deplina putere a fanteziei, cu o libertate lirică cutezătoare care se preumblă pe înaltele culmi ale rosturilor omeneşti cu paşi de zei — şi el o face acompaniat în sunete şi mişcări de întreaga forţă sensorială a ritmului şi muzicii“.

Timpul care urzeşte fundalul formării şi desăvîrşirii artei clasice şi în care se plămădeşte noua fiinţă a muzicii impresionează prin forţa prefacerilor existenţiale. Suita principalelor evenimente istorice şi politice este dată de : *Războiul de şapte ani* (1756—1763) ; *Revoluţia franceză* (1789) ; *Războaiele napoleoniene* — cu înfricoşătorul şir al dezastrelor legate de bătăliile de la *Marengo* (1800), *Austerlitz* (1805), *Jena* (1806), *Aspern* şi *Wagram* (1809), *Borodino* (1812), *Leipzig* (1813), *Waterloo* (1815) — ; *Congresul de la Viena* (1814—1815) ; *Restauraţia* (1814—1830) şi *Revoluţia din iulie de la Paris* (1830).

Scanned with OKEN Scanner

Zămislirea muzicii clasice este însoțită de mari izbînzi în regiunile înalte ale filosofiei, literaturii și esteticii străjuită în acest timp de valori definitorii, ca de pildă : *Discurs despre științe și arte* (1750) de Jean Jacques Rousseau ; *Marea enciclopedie franceză* (1751—1772) publicată sub direcțiunea lui Denis Diderot și Jean Le Rond d'Alembert, autorul articolelor despre muzică fiind Jean Jacques Rousseau ; *Reflecții cu privire la imitarea operelor grecești în pictură și sculptură* (1755) de Johann Joachim Winckelmann ; *Aesthetica* (vol. I 1750, vol. II 1758) de Alexander Gottlieb Baumgarten ; *Considerații asupra primelor principii ale tuturor artelor frumoase și ale științelor* (1757) de Georg Friedrich Meier ; *Scrisori despre literatura modernă* (1759) de Gotthold Ephraim Lessing ; *Dicționarul filosofic* (1764) de François-Maria Arouet de Voltaire ; *Istoria artei antichității* (terminată în 1762 și apărută în 1764) de Johann Joachim Winckelmann ; *Laokoon, sau despre limitele picturii și poeziei* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing ; *Păduri critice* sau *Considerații referitoare la știința și arta frumosului* (1769) de Johann Gottfried Herder ; *Sistemul naturii* (1770) de Paul Henry Dietrich baron d'Holbach ; *Teoria generală a artelor frumoase* (1771—1774, în două volume, de fapt o enciclopedie estetică cu importante aplicații la muzică, reeditată în patru volume în 1792—1794) de Johann Georg Sulzer ; *Suferințele tînărului Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe ; *Furtună și avînt* (1776) de Friedrich Maximilian Klinger ; *Cîntece populare* (1778—1779, reintitulate în ediția a doua din 1807 : *Vocile popoarelor în cîntece*) de Johann Gottfried Herder ; *Nathan înțeleptul* (1779) de Gotthold Ephraim Lessing ; *Oberon* (1780) de Christoph Martin Wieland ; *Critica rațiunii pure* (1781) de Immanuel Kant ; *Doctrina științei* (1784) de Johann Gottlieb Fichte ; *Don Carlos* (1787) de Friedrich Schiller ; *Egmont* (1787) de Johann Wolfgang von Goethe ; *Critica rațiunii practice* (1788) și *Critica puterii de judecată* (1790) de Immanuel Kant ; *Sistemul esteticii* (vol. I 1790) de Karl Heinrich Heydenreich ; *Faust. Un fragment* (1790) de Johann Wolfgang von Goethe.

La această formidabilă răscruce de drumuri din istoria gîndirii europene, în care se discută cu aprindere conexiunile dintre obiectivitatea clasică și subiectivitatea romantică — reflectată și sintetizată în eseul : *Despre poezia naivă și sentimentală* (1795) de Friedrich Schiller — se situează *Triada ultimelor simfonii* (1788) încoronată de *Simfonia Jupiter*, precum și dramma giocoso *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart.

Dar să continuăm suita mai înainte începută, cu : *Scrisori pentru promovarea umanității* (1793—1799) de Johann Gottfried Her-

Scanned with OKEN Scanner

der ; *Idei la o filosofie a naturii* (1797) de Friedrich Wilhelm Schelling ; *Trilogia Wallenstein* și *Maria Stuart* (1800) de Friedrich Schiller ; *Ulciorul sfărîmat* (1803) de Heinrich von Kleist ; *Wilhelm Tell* (1804) de Friedrich Schiller ; *Preliminarii la o estetică* (1804) de Jean Paul Richter ; *Winckelmann și secolul său* (1805) de Johann Wolfgang von Goethe ; *Cornul minunat al băiatului* (1806), culegere de poezie populară publicată de Clemens Brentano și Ludwig Achim von Arnim ; *Faust I* (prima parte, terminată în anul 1806) de Johann Wolfgang von Goethe ; care rămîne singur în lumea literelor precum Beethoven în lumea sunetelor, dînd la iveală : *Afinitățile elective* (1809) ; *Poezie și adevăr* (vol. I 1811, vol. II 1812) ; *Trezirea lui Epimenide*. Filosoful de aceeași vîrstă cu Beethoven — Georg Wilhelm Friedrich Hegel —, sistematicianul timpului său, publică : *Fenomenologia spiritului* (1807) ; *Știința logicii* (1812) ; *Enciclopedia științelor filosofice* (1817). Apare : *Lumea ca voință și reprezentare* (1819) de Arthur Schopenhauer ; *Lîna de aur* (1821), trilogie de Franz Grillparzer.

Romantismul cucerește lumea literelor și scena lumii, manifestelor anterioare adăugîndu-se acum poemele : *Rătăcirile lui Childe Harold* (1812—1816), *Corsarul* (1813), *Asediul Corintului* (1816), *Don Juan* (1823) de George Gordon Byron. Totodată se înscriu în timp : *Waverley* (1814) și *Rob Roy* (1818) de Walter Scott ; *Alastor* (1816) de Percy Bysshe Shelley ; *Meditații poetice* (1820) de Alphonse de Lamartine. Prefața la *Cromwell* (1827) de Victor Hugo va fi înțeleasă ca document legat de teoria dramei romantice. *Cartea cîntecelor* de Heinrich Heine apare tot acum, ca și *Corespondența dintre Schiller și Goethe* (1827—1828). *Partea a doua din Faust* ia ființă în anii 1825—1832, întregind o creație începută înainte de ivirea zorilor clasicismului german (1768—1769) și terminată dincolo de amurgul acestuia.

Enumerarea de mai sus este departe de a fi completă. Alte și alte titluri de faimă ar trebui să-și găsească loc aici, pentru a contribui la o mai clară ghidare și la o mai bună precizare a orizontului gîndirii și artei, adîncind viziunea asupra unui întreg de excepțională bogăție. Imaginația este îndemnată să cutreiere calea lactee a culturii epocii. Este greu de presupus că cei care au fost de față la ridicarea acestor sori au putut să și urmărească concomitent razele și rotirile tuturora. Această pretenție nu se poate formula nici cu privire la muzicienii timpului, confruntați cu dilemele practicii de compoziție concrete și cu marile probleme ivite în teoria compoziției, în știința muzicii. Trebuie subliniat că și în aceste resorturi se petreceau modificări fundamentale care apelau la participarea gîndirii abstracte în tot ceea ce ținea de ordonarea noilor ansambluri de

Scanned with OKEN Scanner

legități compoziționale, comparate acum la scara organologiei create în *Renaștere* și în *Baroc*. Laicizarea accelerată a muzicii culte, îndeosebi în perimetrul fazelor pre-clasice înlănțuite de-a lungul anilor 1730—1760, precum și ascendentul tot mai marcat al genurilor pur instrumentale asupra muzicii vocale în multitudinea tradițiilor închegate, determină noi explorări și aplicații, adică integrarea în gîndirea muzicală a unor elemente sau aspecte de contingență sau substanțialitate poetică, beletristică, filosofică. În acest consens scrutează muzicianul creator coordonatele filosofiei, luînd seamă la străfulgerările ivite înlăuntrul sistemelor de gîndire. Lumina difuzată în univers, a cunoașterii critice și a frumosului în teoretizare incipientă, lumina eternelor întrebări legate de om și de firea lucrurilor înconjurătoare, a fost resimțită cu tot spectrul ei de către creatorii de muzică elevată.

Muzica participă la această totalitate a vieții și existenței, desigur în legea ei, în felul ei de a fi, în raport cu specificitatea genurilor și cu substanțialitatea valorilor de limbaj, a mijloacelor de comunicare. În acest spirit se cere privită sfera conexiunilor reale sau virtuale dintre disciplinele filosofice și disciplinele muzicale. Înțelepciunea sădită în marile capodopere ale muzicii înalt clasice, de pildă în ultimele simfonii, creații coral-orchestrale, cvartete de coarde și sonate pentru pian de Haydn, Mozart și Beethoven subliniază rînd pe rînd atingerea unor culmi de gîndire, puse în perspectivă prin contribuția multor muzicieni de seamă, a precursorilor și contemporanilor francezi, germani, italieni, a compozitorilor-interpreți veniți de pretutindeni. Interdependența dintre știință, filosofie și artă a constituit fără îndoială o preocupare pentru creatorii de valori muzicale, obligați — prin însăși profesiunea de credință pe care o practică precum și prin poziția socială pe care o cîștigă treptat în lupta lor cu vitregii de tot felul — să cerceteze asiduu condiția muzicii în ansamblul formelor particulare ale frumosului artistic și, implicit și în cele ale cunoașterii obiective.

Muzica clasică corespunde în consecință în și prin devenirea ei unei stări de spirit, unei atitudini clasice față de viață, fiind expresia unei orientări moderne și umaniste cu largi implicații la rîndul ei asupra mentalității contemporanilor și concepției lor despre lume. Forma artistică a cercetării și argumentației filosofice conține și relevă deopotrivă categorii cu ample rezonanțe în gîndirea muzicală, în teoria formei și finalității artistice. Consistența și complexitatea cunoașterii artistice — una din marile teme, aspirații si totodată făgăduințe și țeluri ale esteticii ca știință nouă și doar parțial sistemică în contextul filosofiei clasice germane de pînă la Hegel — îndrituiește urmărirea, afirmarea și recunoașterea unor conexiuni

Scanned with OKEN Scanner

și comuniuni de ordinul problematicii, existente de drept și de fapt între cercetarea filosofică și creația muzicală de orientare superioară și aflată în căutarea perfecțiunii, deci înlăuntrul unor făgașuri distincte dar organic îngemănate în totalitatea culturii clasice, adică a unei culturi cu importante predominanțe sau inserții filosofice.

În această ordine de idei trebuie reținut faptul că la mijlocul secolului al XVIII-lea muzicologia se apropie din ce în ce mai mult de domeniile filosofiei, logicii și esteticii, fără să piardă prin aceasta contactul cu științele exacte, cu matematica și mecanica. De altfel, în preajma anului 1772 se țin prelegeri muzicologice la mai toate universitățile germane. În anul 1779 Johannes Nikolaus Forkel deține funcția de director muzical al universității din Göttingen. Forkel este între altele autorul unei enciclopedii de referință și unică în felul ei, cuprinzînd trei mii de titluri sistematic ordonate și caracterizate, semnificativ intitulate : *Literatura generală a muzicii sau introducere la o mai bună cunoaștere a cărților muzicale* (Leipzig, 1792). Mai înainte, Forkel publicase un compendiu prețios la acel moment : *Determinări mai riguroase ale unor categorii muzicale* (Göttingen, 1780). În climatul vieții universitare și grație emulației existente, istoriografia muzicală înregistrează și cuprinde suma datelor legate de muzica veche, propunînd o primă sistematizare condusă pînă în pragul epocii baroce și realizată într-o viziune unitar științifică. Autoritatea supremă a Italiei în materie de știință a muzicii, Padre Giambattista Martini publică în trei volume o *Istorie a muzicii* (Bologna 1757, 1770 și 1781), limitată în întregime la muzica antică. Adept al fundamentării matematice a muzicii, Martini — în fața căruia s-au înclinat marii muzicieni ai epocii, în frunte cu Modest Gretry, Johann Christian Bach și Wolfgang Amadeus Mozart — publică lucrări teoretice de răsunet, ca de pildă : *Disertație despre uzul progresiei geometrice în muzică* (Bologna, 1766) ; *Compendiu al teoriei numerelor pentru uzul muzicienilor* (Bologna, 1769). Demersuri similare sub aspectul rigorii științifice și al cunoașterii filosofice se lasă cu ușurință depistate în felurite centre de cultură, în orașele muzicii din vremea respectivă.

Enorma acumulare cantitativă însoțită atît de contrageri și simplificări cît și de generalizări stilistice și salturi calitative va situa arta compoziției muzicale la înălțimile clasicului, ceea ce se întîmplă în anii 1770—1780. Întrebarea este ce anume putea să-i intereseze sub raport filosofic mai mult pe exponenții creației muzicale. În primul rînd poate : *unitatea* dintre *expresie* (sau exprimare în conținut) și *reprezentare* (constituire în formă) ; apoi, într-un

Scanned with OKEN Scanner

plan mai îndepărtat, vestind o problematică de contingență romantică : *dualitatea* dintre *conținut* (expresia exprimării și semnificația acesteia) și *formă* (natura desfășurării muzicale în totalitatea momentelor și părților integrate în cicluri de mișcări finite, structura sonoră, funcțiile substanței muzicale în registrele facturii compoziționale). *Ce* anume se comunica prin muzică era în fond subordonat întrebării capitale : *cum* anume se comunică în desfășurări muzicale ample de subliniată complexitate. Aici se cere întărită observația că sub aspectul prevalenței formei asupra expresiei, instaurarea concepției muzicale explicit clasice este consecința unui proces de formalizare compozițională dus la exces. Organicitatea întregului și dialectica îmbinării artistice a unor contrarii pur muzicale situează muzica în cîmpul gravitațional al formalizării integrale. Obiectivarea formei de ansamblu condiționează obiectualizarea formelor componente și simetrizarea secțiunilor mari și mici, principale și secundare. Latura improvizatorică a execuției instrumentale este diminuată pînă la dispariție : basul continuu, deci realizarea cifrajului armonic și împlinirea acordică (la liberă alegere dar în concordanță cu regulile stabilite) a evoluției vocilor angrenate în discurs se elimină imediat după anul 1770. Imaginea grafică a partiturii este univoc determinată în totalitatea amănuntelor obligatorii. Abrogarea unor practici muzicale revolute și negarea în fond a teoriei afectelor de sorginte barocă accentuează o dată în plus noua constelație de care ascultă creația muzicală. Abia acum se distinge marea întrebare ce se referă la relația dintre „specific-umanul" și „individual-omenescul". Istoria muzicii clasice poate fi înțeleasă ca o necontenită deplasare a punctelor de greutate din lumea specific-umanului în lumea individual-omenescului. Această necontenită evoluție în spirală descrie trecerea din clasic în romantic, din obiectiv în subiectiv, din naiv în sentimental, din real în ideal, pentru a întrebuința categorii filosofice de ardentă actualitate în epocă. Idealul muzicianului creator este din nou, în înaltul și tîrziul epocii clasice, în vrerea unor maeștri și gînditori acel op perfect și absolut care fusese idealul Renașterii tîrzii. Sub acest impuls se înscrie din nou în prezent canonul gîndirii contrapunctice, pentru a da naștere unei sinteze dintre cele mai necesare și fertilizante, a cărei expresie va fi creația muzicală instrumentală concepută în jurul anului 1772.

Sub influența lui Kant, a pătrunderii în *Critica puterii de judecată*, Schiller dă glas acelor întrebări care preocupă și gîndirea muzicală. Dincolo de vălul idealizării și al enigmaticii transpare într-o formă pe alocuri criptică însăși realitatea obiectivă și intenția estetic normativă : „Perfecțiunea este forma unei materii, frumu-

484150

Scanned with OKEN Scanner

seţea din contra este forma acestei perfecţiuni, care se raportează deci la frumuseţe precum materia la formă". Această aserţiune, extrasă din suita scrisorilor către Christian Gottfried Körner — numită *Kallias-Briefe* —, în cauză fiind scrisoarea din 25 ianuarie 1793, îşi află continuarea şi precizarea în următorul fragment : „Frumoasă se poate spune este o formă care nu necesită o explicaţie, sau una care se explică fără recurs la concept". Într-o altă scrisoare din Jena, datată 28 februarie 1793, Schiller conchide : „Obiectivitatea pură a reprezentării este esenţa bunului stil : principiul suprem al artelor".

Oscilaţiile periodice între contrarii conjugate, de nuanţă idealistă şi realistă într-o „epocă a geniilor", a liberării geniului uman creator de valori, luminează şi mai puternic natura conflictelor stîrnite. În eseul *Despre sublim* (probabil în anii 1793—1794), Schiller consemnează : „În preajma frumosului ne simţim liberi, deoarece impulsurile senzoriale se armonizează cu legea raţiunii ; ne simţim liberi în faţa sublimului, fiindcă impulsurile senzoriale nu exercită influenţă asupra legiuirii raţiunii, fiindcă spiritul acţionează aici ca şi cum nu ar asculta de alte legi decît de cele proprii lui însuşi." Puţin mai tîrziu, în eseul *Despre folosirea corului în tragedie* (1803), Schiller insistă : „Înşiruirea arbitrară a unor plăsmuiri fantastice nu înseamnă situarea în ideal, precum redarea prin imitare a realului nu semnifică reprezentarea naturii". Mai înainte, dar tot în acest cadru citim următoarele : „O creaţie poetică trebuie să se justifice singură, căci unde nu grăieşte fapta acolo cuvîntul va ajuta doar puţin".

Am introdus aceste citate în traducere deoarece ele permit o luare de contact mai directă cu teoria artei clasice reperată pe ecranul culturii filosofice a timpului. Problema formei şi legitatea formei se situează în prima linie a tematicii în discuţie, parcurgînd de fapt drumul istoric şi metodologic dintre cele două polarităţi distincte dar intercondiţionate în sensul dezvoltării, anume dialectica subiectiv-idealistă a lui Kant şi dialectica obiectiv-idealistă a lui Hegel. Exegeza formei artistice şi a implicaţiilor acesteia în plan cognitiv gravitează cu precădere în sfera teoriei filosofice a particularităţilor specifice artei moderne. Schiller şi Goethe insistă în corespondenţa lor asupra acestui noian de aspecte. Poezia — sau mai degrabă poetica — naivă şi sentimentală constituie la sfîrşitul secolului o adevărată lume de idei în mişcare, o vastă scenă a realităţii general-artistice în care se dezbate cu aprindere ce anume este clasic şi ce anume nu aparţine clasicului. Schiller surprinde într-o viziune subliniat modernă pluralitatea direcţiilor în separare sau reunire, specificităţii genurilor literare şi tendinţelor de despăr-

Scanned with OKEN Scanner

ţire în progresivă accentuare corespunzîndu-le în alt plan întrepătrunderi şi contopiri nuanţate. Similitudinea acestor fenomene cu cele ivite în sfera compoziţiei muzicale trebuia să fie de ordinul evidenţei. Dacă Winckelmann statuase un ideal sub deviza aplicabilă întregii arte : *„simplitate nobilă şi măreţie calmă“*, atunci Schiller — raportîndu-se nu faţă de arta antichităţii ci faţă de arta contemporaneităţii nemijlocit — va indica artelor temporale rosturi suplimentare, spunînd : „Aşa cum corul aduce viaţă în viers, tot aşa el introduce linişte în acţiune — dar acea linişte frumoasă şi înaltă care trebuie să fie caracterul elevat al unei opere de artă“.

„Viaţă în viers“ şi „linişte în acţiune“, acestea sunt comandamentele muzicii instrumentale clasice în totalitatea genurilor specifice. Şi dacă ne gîndim bine ce poate ţine locul corului în cuprinsul genurilor pur instrumentale, în interiorul unor forme şi cicluri de mişcări de natură dezvoltătoare, dialogală şi conclusiv-sintetizantă, atunci ne dăm seama de importanţa investigaţiilor estetice de mai sus.

Orizontul creaţiei dramatice şi poetice a fost cu siguranţă scrutat cu mai multă insistenţă de către muzicienii creatori decît firmamentul filosofiei. Aceasta deoarece creaţia dramatică şi poetică domina scena vieţii intelectuale. În epocă se petrecea marea întoarcere de la idealism la realism (simbolizată între altele în trilogia *Wallenstein),* mutaţia treptată a accentelor din sfera idealului în cea a realului. Avîntul plin de măreţie, demnitatea expresiei şi armonia limbii literare se încheagă într-un tot unitar de certă noutate. În anii 1786—1787 se împlineşte o aspiraţie mai de mult nutrită : se impune forma de vers a dramei germane, concretizată în versuri pentaiambice albe, ilustrată simultan prin *Ifigenia în Taurida* (Goethe) şi *Don Carlos* (Schiller). Sugestiile lui Lessing şi îndemnurile lui Herder se îngemănează în aceste creaţii directoare. Concentrarea tensiunii dramatice, prefigurarea punctelor nodale şi dezlegarea conflictului prin sublinierea unităţii ideii sunt semne ale înnoirii care vor declanşa la rîndul lor rezonanţe dramatice tot mai puternice în muzica orchestrală, la momentul oportun. Drama analitică, psihologică, istorică, patriotică, drama de idei şi situaţii cu nenumărate trimiteri umaniste şi tendinţe politice progresiste se înscrie vertiginos în cîmpul practicii, apelînd la participarea compozitorilor. Introducerea limbii literare sub forma versului metric în tragedia poetică nu rămîne fără repercusiuni asupra frazei muzicale în general şi asupra facturii compoziţionale în special. Tragedia este în clasicism expresia organizării superioare a formei, „în care materia sau elementarul nu trebuie să se mai distingă“ (Schiller).

Scanned with OKEN Scanner

Perfecţiunea realizării, a reprezentării artistice a subiectului într-o formă cît mai obiectivă — totul fiind doar simbol al realului — conduce la conştiinţa valorii suprapersonale şi supratemporale a creaţiei. Aceasta este una din condiţiile clasicului. Goethe, mai calm în formulări teoretice şi stăpîn al reacţiilor sale, referindu-se prin 1795 la ansamblul condiţiilor culturale, politice, sociale şi literare în care — sub aspectul unor transformări favorizante şi condiţionate — un autor poate să devină şi să fie un autor clasic, conchide că acest creator trebuie ca „în anii cei mai buni ai vieţii sale să fie în stare să cuprindă cu vederea o operă mare şi întinsă, ordonînd şi desăvîrşind în legea lui această operă". Personalizarea metodei de creaţie este un dat al atitudinii clasice, al investigării formei artistice superioare prin complexitatea aspectelor reunite şi multitudinea factorilor constitutivi.

Se cuvine în această ordine de idei să apreciem legăturile fertilizante dintre producţia dramatică şi muzica de teatru, ţinînd seama de generozitatea textului dramatic, de autenticitatea punerii lui în scenă şi de încadrarea întregului prin muzică. Funcţiunea muzicii de scenă este clar delimitată în clasicism, prezentînd asemănări cu alte genuri ca de pildă : *Singspiel-ul german, monodrama* sau chiar *opera lirică* şi *oratoriul laic* (sau scenic). Pînă către mijlocul secolului al XIX-lea nu poate fi concepută o reprezentare dramatică de prestigiu fără muzică. Pe la 1730 este de ordinul evidenţei faptul că muzica de scenă trebuie să fie în strictă concordanţă cu sensul şi conţinutul acţiunii dramatice. Astfel se cristalizează şi se dezvoltă rînd pe rînd modalităţile specifice muzicii de scenă, care observă realizarea introducerii orchestrale în formă de uvertură, a unor piese de legătură dintre scene şi acte precum şi a unei muzici finale, cu caracter conclusiv. Mai mult, se cere ca muzica finală să se refere la premisele tematice statuate în deschiderea precum şi în diferitele momente ale suitei virtuale. Ideea unităţii întregului, a formei de ansamblu este indubitabil formulată ca atare în acest resort, concomitent cu profilarea simfoniei şi sonatei clasice, în perimetrul anilor 1770—1780. Nu este greu să vedem în această situaţie de fapt o interdependenţă cauzală între genuri şi specii artistice aparţinînd unor arte şi discipline diferite. Importante sunt în această perspectivă tocmai piesele muzicale de legătură dintre acte succesive, menite să asigure continuarea muzical-dramatică a conflictului de idei, să avertizeze spectatorul asupra naturii ambianţei următoare, sugerînd tensiuni ori destinderi şi contribuind la caracterizarea situaţiilor şi personajelor. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă practic un necesar recurs la teme şi motive de reper, la entităţi muzicale conducătoare, modelate şi profilate în acest scop şi firește comprehensibile în desfăşurarea sincretică. Lessing, în *Dramaturgia hamburgheză* (1767—1769), solicită piese de legătură dintre acte, concepute în formă bipartită, prima secţiune a formei referindu-se la ceea ce a fost iar cea de a doua la ceea ce va fi. Contrastul tematic se potenţează în opoziţie de contrarii tematice, ceea ce condiţionează transformări calitative şi virtuale treceri dintr-o categorie de expresie muzicală în alta, operate prin referire la una şi aceeaşi substanţă muzicală sau la elemente înrudite. Trimiterile la expoziţia formei bitematice de sonată sunt aici evidente, în preziua unor împliniri efective. Grandoarea „simfoniei finale" se cerea explicit subliniată, făcînd parte din natura întregului. Muzica de scenă constituia aşadar în cazurile cele mai fericite o arhitectură sonoră paralelă construcţiei dramatice. Prin reflex se adînceşte rolul dramaturgiei muzicale în edificarea genurilor pur instrumentale, în sucesiunea părţilor întregului asemănătoare poate unor acte încadrate de cîte un prolog şi epilog sau reunite prin interludii precedate de preludii şi urmate de postludii. Fundamentele suitei orchestrale şi ale sonatei simfonice participă la această lume a scenei. Hamburg, Viena, Mannheim, Weimar şi Berlin sunt oraşe ale culturii teatrale clasice germane, în care muzica de scenă îşi ocupă rangul cuvenit. Aici îşi găsesc aplicaţii concrete noile cuceriri ale tehnicii orchestrale, anume creşteri şi descreşteri de sonorităţi, nuanţarea imaginii orchestrale, însufleţirea cîntului prin fluctuaţii agogice şi acumulări îndelungate. Efectele orchestrale cultivate de Giovanni Battista Pergolesi, Giovanni Battista Sammartini şi Niccolo Jomelli în largul artei italiene se împletesc cu efectele şi procedeele statornicite la Mannheim de Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer şi Christian Cannabich, prin folosirea unei orchestre mari şi de elită. Vecinătatea muzicii de scenă se face resimţită în multe creaţii orchestrale ale „Şcolii de la Mannheim" iar opera lui Ignaz Holzbauer — Günter von Schwarzburg — face nete trimiteri la stilistica definitorie clasicismului vienez. Noul stil orchestral recunoscut ca „melodica germanica" neagă în esenţă spiritul muzicii baroce şi teoria afectelor, determinînd eliminarea basului continuu şi vremelnica excludere a formelor contrapunctice. Reforma lui Christoph Willibald Gluck, care vine tot în acest context, poate fi înţeleasă ca o deschidere înfăptuită din adîncul artei muzicale dramatice, ajunsă la zenit odată cu premiera operei *Ifigenia în Taurida* (1779).

Scanned with OKEN Scanner

Reluînd la o altă scară și în lumina altor idealuri și exigențe sugestii venite din teatrul antic dar mai cu seamă din teatrul lui Shakespeare, autorii dramatici clasici precizează de la piesă la piesă prezența muzicii de scenă. Schiller solicită muzică de scenă la : *Hoții; Fecioara din Orléans ; Tabăra lui Wallenstein ; Moartea lui Wallenstein ; Wilhelm Tell.* Muzica de Beethoven la *Egmont* de Goethe (1810) este în perimetrul muzicii clasice un exemplu de înaltă valoare, dar nu singurul. Haydn și Mozart, zeci și zeci de contemporani ai clasicilor s-au îndeletnicit cu muzica de scenă. Clasic-romantica muzică de scenă creată de Felix Mendelssohn-Bartholdy la *Visul unei nopți de vară* (1826) de Shakespeare va trezi ecouri peste timp în coordonatele simfonismului romantic de substanțialitate clasică.

Pe de altă parte, cîntecul coral și liedul cu acompaniament de pian constituie o adevărată dimensiune a mentalității clasice, distinctă prin contopirea cuvîntului poetic cu elementele limbajului muzical. Intrepătrunderea este reciproc stimulatoare, poetul căutînd să melodizeze versul iar compozitorul să poetizeze factura. Toată producția poetică clasică, atît poezia filosofică și epică cît și poezia lirică este în principiu aptă de a fi transpusă în melodie. Cîntecul „în ton popular" este deopotrivă domeniu de predilecție al poeților și muzicienilor. Poezia populară este în accepțiunea dată de Herder (prin 1771—1772) martora faptului că toate cîntecele popoarelor se brodează în jurul unor lucrări, acțiuni și întîmplări existente, în jurul unei lumi însufleţite. Ideea cîntecului popular, descoperită de Herder, a fost repede fructificată în compoziții de lied, atrăgînd ivirea în avalanșă a unor texte și creații poetice în ton popular. Fără îndoială și liedul strofic cu discrete momente ornamental-variaționale migrează către genurile pur instrumentale, înlesnind un transfer de emotivitate resimțit în părțile mediane, lente sau reflexive ale simfoniilor, cvartetelor de coarde sau ale sonatelor pentru pian. Izvoarele cîntecului de pretutindeni se adună și se pierd întrucîtva în această albie. Echivalența versului și melosului este însă pusă în cauză și treptat suspendată prin prevalența poeziei asupra muzicii însoțitoare. Goethe formulează în acest sens cuvinte cu caracter de lege în epocă : „Muzica înțeleasă ca mediu pur, transparent și de maximă generalitate, invariabilă de-a lungul tuturor strofelor, trebuie să lase să se reliefeze cu atît mai pregnant cuvintele schimbătoare". Comentarea sau întruchiparea muzicală a imaginilor și sensurilor poetice au fost înlocuite în consecință prin compoziții simple, corecte dar convenționale, în general fără ascendent asupra valorii poetice. Hiperbolele descrise mai tîrziu de Beethoven și Schubert corespund unor necesități vitale de recreare și dimensionare muzicală a conținutului poetic. Și totuși pentru Goethe arta muzicii

Scanned with OKEN Scanner

„este adevăratul element din care au izvorît toate poeticile și la care revin toate". În acest spirit se cuvin înțelese marile cîntece și coruri care străbat scenele din partea a doua a lui *Faust,* încheiate astfel : „Tot ce-i vremelnic e numai simbol".

Marea temă a epocii a constituit-o desigur capacitatea de creație a omului, însușirile naturale ale omului de a realiza valori reprezentative prin modelarea înalt artistică a unor subiecte surprinse în lumea înconjurătoare. Puterea formativă a artei este urmărită în dinamica vieții, a societății umane în mijlocul căreia artistul se manifestă și își asigură existența. Natura dialectică a acestor relații se aprofundează și se verifică în registrele creației și gîndirii artistice, în realitatea vieții culturale și sociale. Privirea creatorului insistă asupra prezentului iar apelarea la trecut se face în această mentalitate, încercîndu-se o înscriere a trecutului în prezent, firește în chip critic și selectiv. Aprofundarea modelelor vechi declanșează entuziasm și determină o poziție constructivă, care subliniază independența noului și sentimentul liberării. De altfel și tematica istorică este sensibil actualizată, artistic reformulată prin referire la aspirațiile contemporaneității. Nu canoanele vechi reglementează condițiile de întruchipare în formă a frumosului artistic ci creativitatea liberă a artistului angajat în bătălia pentru progresul cultural al colectivității pe care o reprezintă.

În timp ce științele naturii și științele spiritului lărgesc continuu aria cunoașterii, artele — și în primul rînd literatura — concură la spulberarea prejudecăților și închistărilor dogmatice, la adeverirea unor idealuri noi, formulate în circuitul vieții și evidențiate în toiul schimbărilor consecutive. Entuziasmul cercetării și bucuria înfăptuirii nu exclud judecata critică, condiționînd-o dimpotrivă și îndemnînd la recunoașterea valorilor trecutului, a geniului uman și a operelor perene. În acest spirit, creația lui Shakespeare devine un sistem de referință și comparație. Grăitor este faptul că nu legile dramei antice, nu unitatea de loc, de timp și de acțiune interesează, ci libertatea de creație oferită de marele înnoitor. În articolul „Shakespeare", scris de Herder în anii 1770—1771, se desemnează o luare de poziție față de canoanele academice, față de orice formă de artă tributară unor reguli înghețate : „Dacă ar trebui să depănăm și să refacem mereu numai marele ghem al învățăturii, fără a urni vreodată lucrul din loc, ducîndu-l mai departe, ce trist destin ar avea această țesere infernală". Și tot aici, Herder consideră opera dramatică a lui Shakespeare : „O lume de istorie dramatică, mare și adîncă precum natura ; dar creatorul ne dăruiește ochi și punct de observație pentru a vedea atît de larg și adînc". Luciditatea aprecierii egalează sinceritatea respectului pentru marile eforturi crea-

Scanned with OKEN Scanner

toare și izbînzi artistice, pentru marile înfăptuiri aparținînd epocilor anterioare. Nu există nimic romantic în aclamarea operelor trecutului, a celor de valoare supremă, în preajma cărora se naște și se întărește sentimentul înfrățirii, al comuniunii peste timp și spațiu.

Goethe a sesizat poate primul temeinicia și grandoarea unei noi concepții despre artă, orientată spre capacitatea de creație a omului și puterea formativă a artei. Eseul memoriu *Despre arhitectura germană*, conceput și publicat în anul 1772 și retipărit în anul 1773, primește în acest consens semnificația unui manifest, a unor teze clasice. Exegeza lui Goethe are de drept ca obiect *Domul gotic din Strassburg*, creație presupusă a lui Erwin von Steinbach, dar de fapt reconsiderarea fundamentală a artei gotice și proslăvirea geniului uman, creator de valori perene ; ea nu are ca scop încifrarea în formă ci tocmai descifrarea legității formei artistice de ansamblu, preocupare de căpătîi a clasicilor în totalitatea domeniilor de activitate, în cuprinderea sistemică a lucrurilor. După un lung șir de observații în spirală, conduse cu o măiestrie impresionantă, Goethe — la vîrsta de 23 de ani — ajunge la următoarea concluzie : „Arta este formativă cu mult înainte de a fi frumoasă și este totuși artă atît de adevărată și mare, adesea chiar mai adevărată și mai mare decît frumusețea însăși. Căci în om sălășluiește o natură creatoare care se arată activă cînd existența lui este asigurată".

Goethe admiră — avînd conștiința experienței premergătoare și pregătitoare — „opera maestrului care reunește primul și creator elementele disparate într-un tot organic și însuflețit", chemîndu-și dragul „frate în spiritul deslușirii adevărului și frumosului" să contemple și să savureze. „Arta caracteristică este singura artă adevărată". Poetul cîntă cu convingere „simțul proporțiilor în sine frumoase și participînde la eternitate, ale căror acorduri principale pot fi demonstrate, dar ale căror taine pot fi doar simțite..." Și Goethe exclamă. „Aici se află opera lui, priviți-o și lăsați-vă pătrunși de simțămîntul cel mai adînc al adevărului și frumuseții proporțiilor".

Poate sub impulsul acestor definiții deloc întîmplătoare, Goethe va conclude în altă parte : „Arhitectura este o muzică încremenită". Iar după aceea, arhitectura va fi rînd pe rînd : „muzică solidificată" (Novalis), „formă artistică anorganică a muzicii plastice", „muzică în spațiu" sau „muzică concretă" (Schelling). Atît de misterioasă și indefinibilă în raport cu ființa ei intimă, muzica este cercetată în centrul vieții, de unde iradiază lumea. În viziunea lui Goethe din *Anii de pelerinaj*, cîntecul — înțeles ca element al educației armonioase — reprezintă prima verigă a formării umane, toate celelalte se adaugă și sunt mijlocite în consecință.

Scanned with OKEN Scanner

Temeritatea şi perspicacitatea vădită de Goethe în deslușirea artei gotice, a capacității de creație a omului şi puterii formative a artei, subliniază oportunitatea analizelor efectuate în zorile unei epoci noi şi necesar distinctă în succesiunea timpurilor istorice. Cutezanța este atît de mare încît acest act spulberător de pretinse adevăruri intangibile rămîne unic în felul lui în vasta operă a autorului. „Furtună şi avînt" pare a simboliza această investigație întru totul nonconformistă şi revoluționară prin concluziile degajate. Scrierea reprezintă în sine o valoare deosebită iar dialectica pătrunderii în detaliu şi a cuprinderii în sinteză încîntă spiritul cititorului îndemnat la reluări şi meditații. Interesul creşte însă simțitor față de această dovadă de erudiție, cînd aflăm reflexul concepției şi metodologiei noi asupra gîndirii muzicale a timpului respectiv, asupra mentalității oamenilor de muzică. Şi astfel observăm cum ideile lui Goethe din eseul-memoriu *Von deutscher Baukunst* se transformă instantaneu într-un instrument al muzicologiei comparative.

Demonstrația o face în anul 1782 Johann Friedrich Reichardt, compozitor şi publicist, autor al unor cîntece atît de răspîndite încît sunt luate astăzi drept cîntece populare germane, creator al unor cînturi pe versuri de Klopstock, Schiller şi Goethe. În intenția lui Reichardt stă realizarea unui portret *Johann Sebastian Bach*. Versat în astfel de teme scriitoricești, Reichardt întregeşte în chip inedit schița de portret începută, printr-o fugă de Bach, retipărită în încheierea portretului. Nu se pierde în efuziuni, în descrieri prețioase, nu încearcă îmbucătățirea muzicii. Pe parcursul expunerii însă, capacitatea de creație a marelui muzician este măsurată în raport cu problematica învederată de Goethe în eseul mai sus amintit. În acest context, Reichardt îl alătură tangențial pe Händel de Bach, ca pe un fel de contrafort în vederea încercării grele care nu întîrzie să vină. Reichardt presupune că cititorul comparațiilor sale cunoaşte în întregime textul lui Goethe, ceea ce îi permite decuparea unor fragmente anumite, desprinse dintr-un tot. Părțile citate evidențiază cu predilecție procesualitatea contemplației şi aspectele referitoare la natura formei arhitectonice de ansamblu. Notații contextuale oglindesc dileme ale științei muzicii, pendulări între extreme şi limite obiective în înțelegerea şi aprecierea operei lui Johann Sebastian Bach. Dar nu acestea au importanță. Bach — ca şi Händel — este prin gigantica şi incomensurabila sa operă o prezență a timpului, o autoritate fără egal, şi deloc uitată, chiar dacă idealurile noii generații s-au schimbat. Familiarizat cu „stilul galant" şi cu cel „sensibil" la modă, Reichardt este departe de a categorisi muzica lui Bach ca abstractă ; acest lucru este cu atît mai

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ, cu cît acest om de lume și spirit polemic știe să ia lucrurile la nevoie și în vîrful peniței și să uite de amabilitate împărțind verdicte usturătoare.

Reichardt crede că geniului uman creator de valori muzicale și înțeles ca forță exponențială pe abscisa culturii timpului i se poate pretinde încă și mai mult, anume o mai mare capacitate de pătrundere a sensurilor și rosturilor ideatice. El avansează și retrage apoi critici formulate cu bună credință, căci admirația lui pentru armoniile lui Bach — ca și pentru armoniile händeliene — este sinceră. De altfel contrapunctul bachian și conducerea vocilor cuprinse în dialog nu sunt văzute decît sub specia armoniei, a sistemului armonic perfectat de Bach și de neîntrecut, cum lasă să se înțeleagă Reichardt. Iată un punct de vedere care solicită reveniri, în altă parte.

Redînd în întregime textul articolului publicat de Reichardt în anul 1872, traducerea de față urmărește pe cît posibil redarea sensurilor încrustate în cuvinte, în fraze și aliniate mărturisind o topică complicată. Importantă este imaginarea puterii de șoc cuprinsă în acest articol de largă audiență, într-un timp în care Haydn și Mozart conferă ciclurilor de mișcări dimensiuni monumentale, cînd simfonia, simfonia concertantă, concertul instrumental, cvartetul de coarde, sonata pentru pian ca și cantata, oratoriul, fantasia și simfonia cu cor dobîndesc o arhitectură întinsă, nouă, echilibrată, proporțional-armonioasă, unitară și plină de măreție ideatică ; cînd influența lui Bach și integrarea în nou a sistematicii bachiene devin manifeste în cele mai înalte plahuri și registre ale tehnicii de compoziție, ale gîndirii și practicii înnoitoare.

Dar să urmărim meandrele demonstrației lui Reichardt : „Mi-a fost cu neputință să închei acest prim volum din Magazinul artelor, fără să înfățișez cititorilor mei ceva din opera celui mai mare armonist al nostru. Niciodată un compozitor, chiar și nici unul dintre italienii cei mai buni și mai profunzi, nu a reușit să epuizeze toate posibilitățile armoniei precum J.S. Bach ; aproape că nu există o anticipație pe care el să nu o fi utilizat, toată arta armonică veritabilă ca și toate artificiile armonice neveritabile le-a aplicat de mii de ori cînd la modul serios, cînd în glumă, și aceasta cu asemenea îndrăzneală și specificitate încît, dacă cel mai mare armonist ar trebui acum să întregească o măsură tematică ce ar lipsi din una dintre cele mai mari creații ale acestuia, nu ar putea să aibă întru totul certitudinea că ar efectua această întregire atît de deplin cum ar fi făcut-o Bach. De-ar fi avut Bach înaltul simț al adevărului și profundul sentiment al expresiei care l-au însuflețit pe Händel, el ar fi fost pe departe mai mare decît Händel ; așadar este mai pro-

Scanned with OKEN Scanner

priu — artisticește și mai de folos de a considera că, dacă acești doi bărbați ar fi posedat mai multe cunoștințe despre om, limbă și artă poetică, și dacă ar fi fost suficient de cutezători pentru a arunca la o parte orice manieră și convenientă fără rost, ei ar simboliza cele mai înalte idealuri artistice ale artei noastre, iar fiecare geniu, care acum ar vrea să se mulțumească de a-i fi ajuns, ar trebui să răstoarne întregul nostru sistem sonor pentru a-și deschide un nou cîmp.

În fața unor piese sau fragmente din opera acestor bărbați de seamă mi-a mers (și încă mai mult cu Händel decît cu Bach) cum i-a mers lui Goethe cu Domul din Strassburg. Vreau să reproduc aici în întregime locul cu pricina. Dar și începutul mi se potrivește ; dacă, contrariat în gîndirea mea de abuzul fără noimă și de aplicarea fatală a armoniei generalizate eram dispus să mă pronunț împreună cu Rousseau împotriva evoluțiilor armonice sincrone și dacă, în concordanță cu Sulzer, năpădit de flecăreli plăcut sunînde, superficiale dar consfințite, referitoare la forme și maniere frumoase eram gata să propovăduiesc ordine și frumusețe, iar cînd apoi din nou o piesă de Händel, de Bach mă libera din strînsoarea mai micului meu Eu, făcîndu-mă să uit cu totul orice meditație și speculație — atunci exaltam adesea strigînd din rărunchi : Astfel de piese mai multe, lucrări întregi de acest fel și mie fericita dispoziție a înălțării sufletești, adecvată unei reprezentări înalte, și nu voi mai citi sau scrie nici o literă ! — Dar aici este locul inserării textului de Goethe".

«Cînd m-am dus pentru întîia oară înspre Dom, capul mi-era plin de concepte generale despre bunul gust. Din auzite nutream respect pentru armonia maselor și puritatea formelor, eram dușman înveterat al ornamentațiilor gotice încurcat-arbitrare. Sub rubrica *gotic,* asemănător unui dicționar, înșiram toate neînțelegerile sinonime care mi-au trecut vreodată prin minte în legătură cu ceva nedefinit, neordonat-nenatural, anapoda împreunat, petecit sau supraîncărcat. Nu mai deștept decît un popor care numește întreaga lume străină drept barbară, numeam *gotic* tot ceea ce nu se potrivea sistemului meu ;...

Cu ce senzație neașteptată mă surprinsese privelișteа, atunci cînd mă aflasem în fața lui. O grandioasă impresie umpluse sufletul meu, pe care — deoarece consta dintr-o mie de amănunte armonizînde — o puteam desigur gusta și savura, nicidecum însă cunoaște și explica. Ele grăiesc că ar fi tot așa și cu bucuriile cerului, și cît de des m-am întors pentru a savura această bucurie ceresc-pămînteană, de a distinge spiritul uriaș al fraților noștri

mai vîrstnici, cuprins în operele lor. Cît de des m-am întors pentru a privi şi pătrunde din toate părţile, de la toate distanţele precum şi în fiecare lumină a zilei măreţia şi splendoarea lui. Greu îi vine spiritului omenesc cînd opera fratelui său este atît de înalt-sublimă încît nu poate decît să se plece şi să o venereze. Cît de des crepusculul serii mi-a oblăduit cu balsamul liniştii ochiul obosit de atîta privire cercetătoare, cînd datorită acestei ambianţe părţile fără de număr se contopeau în mase întregi, acestea stînd acum simplu şi mare în faţa sufletului meu, puterea mea de înţelegere desfăşurîndu-se în deplină satisfacţie pentru a savura şi cunoaşte totodată. Iar acum în discrete intuiţii mi se revelase geniul creator al constructorului operei. Te miri ?... toate aceste mase erau necesare... am corelat doar mărimile arbitrare într-o proporţie anume şi precis acordată... Cît de proaspăt îmi apare în strălucirea dimineţii, cît de bucuros pot să-i întind braţele văzînd marile şi armonioasele mase însufleţite în părţile lor cît de mărunte şi nenumărabile, cum totul este întruchipat într-o formă semnificantă, precum în creaţiile naturii eterne, cum pînă şi la cea mai minusculă nervură totul este cauzal-corespunzător şi util întregului, văzînd cu ce uşurinţă construcţia adînc fundată şi covîrşitor uriaşă se înalţă în văzduh şi cît de întretăiat este totul şi totuşi durat pentru eternitate. Mulţumită învăţăturii tale, tu geniu, nu mă mai cuprinde ameţeala în preajma profunzimii lor, iar în sufletul meu coboară o picătură din liniştea desăvîrşitei bucurii, care poate privi în jos peste o astfel de creaţie şi grăi în chip zeesc : Este bine !».

„Cine nu simte aici analogia profundă cu construcţia noastră armonică. Oh, cum celor doi şi totodată celor mai mari compozitori ai noştri le-a stat în cale lipsa unei înzestrări omeneşti şi mai depline, că nu au putut să realizeze o creaţie atît de mare, adevărată şi desăvîrşită ! Şi totuşi strig cu simţirea-mi revărsîndă din cauza mărimilor şi frumuseţilor, odată cu Goethe : Tu, drag frate al meu întru cercetarea adevărului şi frumosului, astupă-ţi urechea în faţa cuvintelor de lăudăroşenie despre arta frumoasă (imitativă), vino, încîntă-te şi priveşte (ascultă). Fereşte-te de a profana numele artistului tău cel mai nobil şi vino degrabă ca să vezi (asculţi) creaţia de mare reuşită. Dacă îţi lasă o impresie de respingere sau dimpotrivă niciuna, atunci îţi dau bineţe şi du-te sănătos, să ţi se înhame caii, şi tot aşa mai departe, pînă la Paris."

«Dar ţie mă alătur dragă tinere care, mişcat fiind şi neputînd să împreunezi contradicţiile ce se încrucişează în sufletul tău, resimţi cînd irezistibila forţă a marelui întreg, cînd mă dojeneşti a fi un visător care vede frumusete acolo unde tu afli doar tărie şi

Scanned with OKEN Scanner

asperitate. Nu lăsa ca această neînțelegere să ne despartă. Nu lăsa ca molatecele teorii estetizante de dată mai recentă să te răsfețe, pierzînd înțelegerea asprimilor semnificative, ca în cele din urmă sensibilitatea ta bolnăvicioasă să nu poată să suporte decît netezimi nesemnificative».

„Fuga pe care o reproduc aici nu poate desigur să ilustreze prea mult din toate acestea, ca fugă însă ea are un merit mare și rar: în ea domnește întru totul o melodie atît de expresivă și grăitoare, de asemenea repetițiile temei sunt în toate transpozițiile atît de clare și pregnante, la fel și mersul vocilor este atît de natural și neîncîlcit cum se află aproape numai în fugile lui Händel, și însuși Bach — care a făurit multe fugi infinit mai savante și instructive — a creat puține fugi atît de frumoase și cu adevărat mișcătoare. Tot cîntînd-o nu mă puteam opri cînd am văzut-o pentru prima oară și m-am cufundat în cel mai adînc și dulce sentiment de tristețe. Muzica ar putea fi însoțită de cuvinte ale tristeții. A vorbi despre armonia și scriitura pianistică care sălășluiesc în această partitură, ar însemna a uita de respectul cuvenit marelui maestru.

În ciuda celor arătate, puțini cititori ai operei mele se împacă desigur cu gîndul că nu am dat în locul acestei frumoase piese de artă un rondo. Rău! — Deci, pentru aceștia vreau să reproduc un grațios Allegretto cu variațiuni de Händel. Și în această piesă nu se poate să nu se recunoască adevăratul pianist și compozitorul ales".

Compozițiile în cauză sunt: *Fuga în fa minor* (din Clavecinul bine temperat, partea a doua) de Johann Sebastian Bach și *Variațiunile „Grobschmied"* (transpuse din Mi major în Fa major) de Georg Friedrich Händel. Mai trebuie poate adăugat că în anul 1785, Johann Friedrich Reichard publică o biografie scurtă despre Händel.

Revenind la problemele de fond și trecînd dincolo de tărîmul unor prime reacții care îndeamnă la corectarea unor evidente erori de judecată, ne dăm seama că Reichardt ne oferă o viziune destul de cuprinzătoare asupra marilor teme și dileme ale actualității muzicale. Reichardt efectuează aceste analize și comparații de pe poziția compozitorului care se știe reprezentant al stilului sensibil în cadrul noii școli berlineze, al autorului de lied care va pregăti drumul lui Schubert, al muzicianului preocupat cu precădere de genurile vocale și scenice, de relația dintre cuvînt și sunet. Ceea ce urmărește Reichardt în planul unei teorii nebuloase ține de fapt de momentul de coincidență dintre discipline și concepte de compoziție opuse, de acele ciocniri, dislocări și intersectări de forțe

Scanned with OKEN Scanner

care au necesitat o reevaluare a definițiilor în general și a concreteții acestora în cadrul practicii compoziționale în special. Factorul de progres este dat de înmulțirea reuniunilor de modalități omofone și polifone, elementul polifon spărgînd tiparele insipide ale omofoniei dezvoltată la excès. Fuga de Bach vine să simbolizeze o necesitate obiectivă, să contribuie la curmarea unei situații penibile. Cînd insistă asupra „aplicării fatale a armoniei generalizate" precum și asupra „evoluțiilor armonice sincrone" pe care le consideră revolute, Reichardt are în vedere standardizarea marșurilor armonice izoritmice și șablonizarea evoluțiilor în sexte și terțe paralele, făcînd apel la contrapunctul armonic și armonia polifonizată a lui Bach. Speranța în înnoirea și îndreptarea lucrurilor rezidă în acest izvor, de vreme ce influența lui Händel se limitează tot mai mult asupra oratoriului, a scriiturii corale. Restructurarea formei muzicale, condiționată de dificultățile ivite în largul practicii de compoziție năpădită de fenomene de stagnare, nu putea fi operată decît prin recurs la unele aspecte fundamentale circumscrise în opera instrumentală a lui Bach și îndeosebi în muzica pentru instrumente cu claviatură — clavecin și orgă — precum și în marile lucrări cu caracter demonstrativ.

Ceea ce lipsea încă muzicii noi — am spune timpuriu clasice, fără a stărui prea mult asupra unor epifenomene postbaroce și preclasice — ținea de „irezistibila forță a marelui întreg" care — după Bach și Händel — se lăsa poate întrezărită dar nu și fixată în prezent. Elementele modernității avansate se aflau reunite în opera marii autorități a timpului, Carl Philipp Emanuel Bach — pentru care mondenul Reichardt nutrește nu numai admirație ci și un interes deosebit.

Colecțiile de cîte șase *Sonate pentru clavecin,* gravate în anii 1742 și 1744 (care vor face obiectul unor analize mai detaliate în capitolul următor), apoi cele șase *Sonate cu reprize modificate,* existente în anul 1760 sau lucrarea de ardentă modernitate și înzestrată cu puternice virtuți reformatoare, anume *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (..., Berlin 1753 și 1762) au făcut din Carl Philipp Emanuel Bach un promotor al noului. Reichardt este îndreptățit să afirme în anul 1775 : „«*Adevărata manieră de a cînta la pian*» a lui Bach va rămîne întotdeauna o lucrare de inestimabilă valoare muzicală. Niciodată cineva nu a cunoscut natura acestui instrument atît de deplin precum el ; niciodată cineva nu a oferit instrumentului ales atîtea posibilități de perfecționare precum el.

Digitația propusă de el este atît de adecvată și naturală încît vrînd nevrînd nu poate să existe una mai bună. E cea mai comodă.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să fie deci și cea mai bună, căci este nu numai rațional de a selecta pentru dobîndirea scopului final mijloacele cele mai ușoare și mai sigure — cele mai ușoare oferind și siguranța cea mai mare — ci și firesc, comoditatea soluțiilor slujind deopotrivă sublinierea cantabilității și clarității".

„In general, scriitura acestui op contemplat ca un tratat este deosebit de frumoasă ; în afara folosului pe care îl aduce pianului, cît de mult poate fi utilă această metodă și compozitorului !"

Principiul recitării muzicale și cel referitor la poezia făurită pentru a fi contopită în cîntec, noua expresivitate și distincție obținute la clavecin și variantele premergătoare pianului modern prin revoluționarea aplicaturii, a digitației și tehnicii de frazare, toate acestea sunt legate de prodigioasa activitate de la Berlin și apoi de la Hamburg a fiului lui Johann Sebastian Bach, care dorise (în anul 1755) să fie succesorul tatălui său la postul de cantor al Bisericii Sf. Toma din Leipzig dar, refuzat fiind, acceptase să fie succesorul lui Telemann la Hamburg, al nașului și prietenului Telemann. Ca interpret și improvizator (la clavecin în cadrul unor concerte publice de faimă europeană), ca autor al unei opere întinse ce conținea între multe altele două sute de compoziții în genul sonatei, fantasiei și rondoului pentru clavecin, zeci de concerte pentru cele mai diferite instrumente și cupluri de instrumente soliste precum și nouăsprezece simfonii, Carl Philipp Emanuel Bach era personalitatea predominantă a timpului. Și totuși, Reichardt scrutează orizontul lui Johann Sebastian Bach, mai precis teoria compoziției bachiene, a părintelui Bach.

În această ordine de idei, periplul pe care îl descrie muzica nouă este periclitat de „molatecile teorii estetizante de dată mai recentă", de „o sensibilitate bolnăvicioasă", ahtiată după „netezimi nesemnificative". „Manierele frumoase" nu prea mai satisfac deci așteptări mai înalte și idealul după „ordine și frumusețe" riscă să coboare de pe soclu. Absolut necesară dezvoltării marilor genuri instrumentale era „armonia maselor și puritatea formelor", adevărată precum cele sădite „în creațiile naturii eterne", Fără să se „răstoarne întregul nostru sistem sonor", știința armoniei trebuia să ordoneze și să cuprindă „părțile fără de număr" imanente facturii componistice, formelor coroborate în cicluri finite și structurii formei de ansamblu. Deviza noului se cerea formulată în acord cu teza „unității în efect a tuturor artelor" și adeverită în genurile instrumentale în plină ascensiune. Dar pentru a se obține „contopirea părților fără de număr în mase întregi", astfel încît întreaga materie tematică — „pînă și cea mai minusculă nervură" — să fie „cauzal-corespunzătoare (sau convergentă) și utilă întregului" iar „covîrșitor-

uriașa și adînc fundata construcție să se înalțe cu ușurință în văzduh", totul trebuia să fie „întreținut" și „totuși durat pentru eternitate". Principiul suprem al noii tehnici de compoziție, de sorginte bachiană, pe care Haydn îl modelează și îl aplică începînd cu anul 1772 este „principiul facturii întretăiate" — *Prinzip der durchbrochenen Arbeit* —, pe care îl numim astăzi prin simplificare „principiul travaliului motivic multiplu". Articularea polifonă a elementelor tematice și a particulelor motivice în totalitatea planurilor și registrelor aferente întregului artistic finit, această invenție hotărîtoare pentru secole de muzică a necesitat pătrunderi tot mai adînci și consecvente în opera și în gîndirea teoretică a lui Johann Sebastian Bach : pe acest drum, cel care va ajunge cel mai departe se numește Ludwig van Beethoven.

Adresîndu-se tinerilor artiști, în același *Almanah pentru anul 1782*, Reichardt subliniază o idee în egală măsură scumpă lui Gluck și mai tîrziu lui Beethoven : „Libertate, adevăr, dragoste și nobil îndemn creator formează veritabilul fel de a fi al artistului". În acest spirit novator trebuie înțeleasă și parabola încercată de Reichardt, chiar dacă înțelegerea noii concepții despre artă și creativitatea umană emisă de Goethe nu apare în concluzia articolului, iar aprecierea semnificației operei lui Bach rămîne incompletă și insuficientă. Menirea muzicii în marele concert al artelor și al marilor creații din toate timpurile este însă subliniată cu forță.

Rămîne deci de văzut care era situația teoriei compoziției în acest stadiu al evoluției generale. În uz se aflau compendii mai vechi, trei la număr și anume : *Traité de l'harmonie* (Paris, 1722) de Jean Philippe Rameau ; *Gradus ad Parnassum* (Viena, 1725) de Johann Joseph Fux ; *Musikalische Handleitung* (prima parte Hamburg, 1700) de Friedrich Erhardt Niedt, inițiere în teoria basului general și în compoziție, după care a predat și Johann Sebastian Bach. Alte scrieri părăsiseră scena practicii sau marcaseră doar treceri accidentale. În numai cîteva decenii, teoria armoniei redusă la principii naturale, strălucit formulată de altfel de Rameau, dusese la o simplificare enormă și la o standardizare sufocantă a limbajului armonic, prin restrîngerea lui la categorii acordice puține și limitate la sistemul tonal major-minor. Fux pornea de la contrapunctul pe două voci și de la o sistematică de tradiție vocală, iar teoria speciilor risca să concure la o închistare progresivă. Aritmetica măruntă a intervalelor și a juxtapunerilor de voci reglementate de norme rigide și mecanica elementară a funcțiilor armonice principale reprezentau elementele de bază în studiul contrapunctului și armoniei. Conform

Scanned with OKEN Scanner

despărţirii tot mai pronunţate a criteriilor ordonatoare se instituie practic o dihotomie, explicită prin abordarea iniţierii în compoziţie fie sub raportul teoriei contrapunctului fie sub cel al teoriei armoniei. Gîndirea despre teoria compoziţiei este destul de lacunară şi în general foarte critică. Formulările sunt greoaie iar definiţiile poartă încă urmele unor latinisme medievale, în timp ce exerciţiile rămîn scolastice şi departe de realitatea practicii muzicale, aceasta fiind în avans cu cîteva stadii bune. Destul de numeroase compilaţii în limbile franceză, germană, engleză şi italiană seamănă nu numai neîncredere ci şi derută. La propriu, o teorie generală şi de ansamblu a compoziţiei muzicale încă nu era de domeniul posibilului, deşi faţete dintre cele mai diferite erau subscrise unor capitole demne de toată atenţia. Exista şi multă reticenţă faţă de intenţii de impunere şi extindere a unor colecţii de reguli în bună parte anacronice şi perisabile. În această ordine de idei, Christian Friedrich Daniel Schubart va da glas — în : *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, lucrare scrisă pe parcursul anilor 1777—1787 — unor păreri răspîndite : „Orice sistem în toate ştiinţele şi artele constrînge spiritul şi frînează progresul cunoştinţelor omeneşti".

În acest context se cere înţeleasă lucrarea lui Johann Philipp Kirnberger, intitulată : *Die Kunst des reinen Satzes* (vol. I Berlin, 1771). Kirnberger, elev al lui Johann Stebastian Bach şi coleg al lui Carl Philipp Emanuel Bach (ca muzician activ la curtea berlineză) merge pe urmele lui Fux, ale sistematicii acestuia din *Gradus ad Parnassum*, dar se împotriveşte pe de altă parte sistematicii armoniei în accepţiunea dată de Rameau. Teoria lui Kirnberger, deşi poate retrogradă în privinţa interpretării calităţii intervalelor, observă metoda de predare a lui Johann Sebastian Bach, punînd în centrul strădaniilor de realizare a facturii pure armonizarea coralului pe patru voci. În consecinţă apare tendinţa de interpolare a valorilor modale în armonia major-minoră şi astfel necesitatea sintezei modal-tonale. De notat este că temperarea octavei conţinînd douăsprezece semitonuri egale ca mărime (şi obţinerea unor valori medii pe scara interraportărilor intervalice) se impune în această perioadă, după îndelungate discuţii generate de variante de temperare matematică teoretic argumentate şi nuanţate, chiar dacă mai vechea teorie a caracterului specific fiecărei tonalităţi (subliniată de Johann Georg Neidhardt în anul 1732) persistă încă şi canoanele temperării diatonic-cromatice se mai află încă la ordinea zilei. De menţionat este : *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Mannheim, 1776) de Georg Johann Vogler. Se poate considera că aceste două lucrări din urmă au contribuit într-un fel sau altul la ghidarea compozito-

Scanned with OKEN Scanner

rilor. Cea mai importantă şi cuprinzătoare contribuţie teoretică vine din partea lui Heinrich Christoph Koch : *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolfstadt, vol. I 1782 ; vol. II şi III Leipzig, 1787—1793). La aceasta se adaugă : *Gründliche Anweisung zur Komposition* (Leipzig, 1790) de Johann Georg Alberchtsberger, o adevărată autoritate în materie.

Meritele metodei lui Kirnberger pot fi reperate, întărite sau infirmate din mai multe puncte de vedere. Sigur este că a trezit reacţii şi a îndemnat la regîndirea unor lucruri, ceea ce a constituit cauza unor efecte de consecinţă şi prilej de îndreptare. Mai important poate a fost faptul că metoda a contribuit la deschideri succesive asupra metodei de compoziţie şi de predare a lui Johann Sebastian Bach, asupra operei acestuia. Kirnberger lasă să se întrevadă prin însuşi titlul lucrării sale teoretico-practice aspiraţia către opera perfectă şi absolută, de sorginte barocă, aspiraţia către puritate şi legitate într-o concepţie mai degrabă universalistă decît local-tradiţionalistă. Sensuri înnoitoare comportă în contextul facturii pure (adică a dispunerii ordonate şi coordonatoare a ţesăturii de voci şi a înscrierii în spaţiu şi în timp a vocilor armonic coroborate, ţinînd seama de simultaneitatea pe verticala şi de succesivitatea pe orizontala evenimentelor sonore) împreunarea unor contrarii aparente : justificarea contrapunctică a împerecherii de voci şi justificarea armonică (sau sonantică) a imaginii sonore.

Teoria compoziţiei prinde înţelesul artei de a compune. Precum Bach, care pornea de la asamblarea pe patru voci a unor melodii de coral, veghind asupra întrepătrunderii prin armonizare a unor categorii şi funcţiuni modale şi tonale în conformitate cu natura modal-tonală a majorităţii melodiilor de coral, Kirnberger revendică transformarea scriiturii pe patru voci armonic coroborate într-o măsură a scriiturii perfecte, atacînd astfel frontal supremaţia scriiturii pe trei voci în ansamblul codomeniilor pe care le guvernează în virtutea tradiţiei baroce. Şi tot astfel, cum Bach reliefase o gîndire instrumentală şi o tehnică de demonstraţie fundate în practica instrumentelor cu claviatură (cu sau fără mai multe manuale şi pedalier), insistînd asupra consecinţelor armonice înlăuntrul imaginii sonore, în dimensiunea ordonatoarei şi abscisei desfăşurări armonice, Kirnberger face trimiteri la organogeneza armoniei desăvîrşite, la logica şi puritatea înlănţuirilor armonice (şi nu acordice în sens trisonic).

De aici înainte, coralul pe patru voci devine cîmpul gravitaţional al metodologiei compoziţionale, cîmp în care se va instala peste puţină vreme menuetul, stilizat şi tot mai savant elaborat, rea-

Scanned with OKEN Scanner

lizat pe două sau patru voci, în contrast cu trioul susţinut pe trei voci. Dar măiestria demonstrată în evoluţia unitară a unui mănunchi de patru voci este noul ideal al noului timp. După Kirnberger „contrapunctul simplu sau obişnuit este arta de a însoţi o voce cu încă una sau mai multe voci, după regulile bunei armonii". „Contrapunctul simplu poate fi pe două, trei, patru sau mai multe voci. Soluţia cea mai bună este de a începe cu cel pe patru voci, deoarece nu este destul de uşor de a realiza o scriitură pură pe două sau trei voci înainte de a stăpîni scriitura pe patru voci. Armonia completă fiind întruchipată în patru voci, trebuind deci să lipsească în piese pe două sau trei voci mereu cîte ceva din armonia deplină, nu se poate aprecia cu suficientă siguranţă la ce anume ar trebui să se renunţe din armonie în diferite cazuri ce se pot ivi, pînă nu se dobîndeşte o cunoaştere desăvîrşită a facturii pe patru voci". Armonia pe patru voci şi ca atare nu acordica trisonică reglementează arta conducerii vocilor în totalitatea texturii muzicale. În condiţiile unei mentalităţi clasice, instalate ca urmare a unor pregătiri asidue, Koch mai are de precizat (în anul 1802) : „Factură înseamnă fiecare verigă a unei piese muzicale, care în sine şi pentru sine luată posedă un sens deplin".

Importanţa acordată lucrării lui Kirnberger precum şi stima de care se bucură acest muzician cu atîtea merite rezultă dintr-o *Scrisoare asupra muzicii berlineze* pe care Reichardt o publică în anul 1775 la Hamburg : „Niciodată şi în nici o altă limbă nu a mai apărut o lucrare comparabilă cu lucrarea lui Kirnberger *«Despre arta facturii pure»*. Ce ordine şi discernămînt guvernează într-însa, cît de clar şi convingător sunt spuse toate adevărurile.

La fel şi articolele muzicale din *«Lexiconul artelor frumoase şi ştiinţelor»*, chiar dacă autorul pierde pe alocuri din vedere că acestea sunt menite inserării într-un lexicon, în care trebuie să-şi afle loc doar adevăruri unanim acceptate şi nu ipoteze sau propuneri larg comentate. Cel mult, odată cu fixarea limitelor ar fi cazul să se indice cît de departe am ajuns şi ce mai este de făcut ; dar poate şi aceasta este prea mult pentru un lexicon." (Reichardt se referă aici la Enciclopedia în două volume : *Teoria generală a artelor frumoase* de Johann Georg Sulzer — mai înainte menţionată —, articolele muzicale cuprinse între literele A şi I fiind redactate de Kirnberger).

Arta şi tehnica acompaniamentului obligat, cu voci precizate, excluzîndu-se improvizaţia şi eliminîndu-se basul cifrat — ceea ce obligă la însufleţirea vocilor secundare sau mediene şi colorarea purtătoarelor de armonie — parcurge un drum de glorie, de la

Scanned with OKEN Scanner

Bach la Beethoven, trecînd — sub aspect pur teoretic — şi prin metoda lui Kirnberger. Dacă practica basului continuu se aseamănă în genere cu aplicarea unor clişee armonice şi a unor soluţii interpretative de maximă simplitate, deci cu procedee fidele unor acorduri prefixate provenite pe undeva şi din tabulaturile de grifuri ale claviristicii mai vechi, împlinirea şi autonomizarea conceptului de scriitură armonică perfectă pe patru voci pune în perspectivă trecerea la o fază superioară în modelarea traseelor armonice. Sugerarea contextului armonic cu ajutorul unui cifraj orientativ în esenţă dar relativ şi oricum interpretabil este acum sistematic înlocuit odată cu trecerea la realizarea în ansamblu şi în detaliu a structurii armonice împlinite în spiritul facturii pure. Egalitatea în echilibru a vocilor înzestrate cu funcţiuni melodice net diferenţiate, mai exact între voci lansatoare de melodie, susţinătoare sau purtătoare de armonie şi creatoare de cadru şi fundament obligă odată în plus la alegerea creatoare şi înnoitoare mai cu seamă a traseelor armonice, la expresivizarea fiecărui pas.

Coralul pe patru voci putea fi privit — în spirit bachian — sub două aspecte : coralul echivala fie cu o formă închisă şi invariantă, strofic dimensionată şi sintactic condiţionată prin interraportarea unor subansambluri de fraze sau perioade muzicale înzestrate cu articulaţii specifice (şi totodată strofic repetabile la infinit), fie cu o formă deschisă şi generatoare de variante melodice sau de cicluri de variaţiuni, deci cu o unitate de referinţă (aproximată temei sau în sens superior, aceasta conţinînd suma faţetelor şi nucleelor caracteristice, echivalînd în acest sens cu conductul de referinţă) a unei forme variaţionale oricît de întinsă, dotată la rîndul ei cu elemente şi segmente fie asemănătoare fie diferite dar necesar convergente marii arhitecturi, formei de ansamblu supraordonatoare prin natura ei. Marea tradiţie a coralului — a melodiei de coral dotată cu subsecţiuni constructiv şi structural diferenţiate — oferă acum sugestii de inestimabilă bogăţie, arătîndu-se extrem de oportună în faza incipientă de formare a cadrului expozitiv propriu noii forme de sonată de specificitate bitematică şi de obîrşie strofică. Coralul reprezintă forma muzicală omofonă de maximă concizie şi unitate, deplin echilibrată şi definită printr-o desfăşurare mai întîi afirmativ şi apoi conclusiv gradată. De asemenea, tradiţia coralului ilustrează posibilitatea de a conferi uneia şi aceleiaşi melodii numeroase variante armonice, nuanţate în primul rînd prin jocul treptelor secundare şi a momentelor cadenţiale, prin natura modală a relaţiilor melodico-armonice. Coralul devine în evoluţia lui

Scanned with OKEN Scanner

pînă la ipostaza beethoveniană o entitate cosubstanţială formei de sonată bitematică şi politematică, de lied şi rondo dar şi o entitate de referinţă absolută, prin plasarea lui la frontiscipiul unui întreg ciclu de mişcări, legitimînd astfel ramificaţii variaţionale la scara întregului, în conformitate cu ideea avansată. Coralul de motivaţie bachiană transgresează aşadar într-o stare mereu nouă şi cu implicaţii dintre cele mai diferite şirul etapelor clasice, trecînd firește şi prin opera lui Haydn şi Mozart pentru a culmina în ultimele sonate de pian şi cvartete de coarde de Beethoven. Pe acest parcurs istoriceşte scurt dar peste măsură de bogat în evenimente artistice de excepţie absolută se produce apropierea, întrepătrunderea şi fuziunea dintre muzica de organicitate polifonă şi omofonă. Fuga şi coralul sunt simboluri definitorii în totalitatea fenomenelor suscitate de conceptul polifon şi de conceptul omofon, polarităţile unor forţe în veşnică interconexiune. Necesitatea acestui proces istoric şi căile de realizare ale acestuia decurg şi din osmoza invederată de Bach.

Relaţia dintre formele strofice de natură poetică şi de natură muzicală devine îndeosebi după anul 1730 de o importanţă crucială. Restructurarea sau extinderea formelor instrumentale pluritematice observate deopotrivă în contextul momentelor de apropiere şi întrepătrundere a unor elemente de scriitură de ordin polifon şi omofon precum şi din perspectiva oferită de procesul de integrare în sintaxa muzicală a unor sugestii şi criterii venite din sfera speciilor poetice scot în evidenţă configurarea unei probleme centrale. Legitatea formelor de stare liberă şi posibilităţile legate de ordonarea lor constituie esenţa acestei probleme centrale care va acţiona ca o pîrghie, producînd mutaţii cu efecte poate parţial scontate dar neînchipuit de puternice, declanşatoare a unor reacţii în serie cu consecinţe ireversibile. Fantasia-coral şi partita-coral reprezintă astfel de forme acuzat libere, date prin prelucrarea variată şi în tehnici diferite a unei singure melodii de coral, luată drept cantus firmus şi tratată în fraze, în perioade însăilate ca şi în mişcări contrastante sau în părţi întregi cu aspect eterogen şi caleidoscopic. Înşiruirea segmentelor variaţional tematice era frecvent întretăiată prin interludii mai mult sau mai puţin întinse (Bach), prin punţi de legătură şi prin desfăşurări larg modulante, deci prin elemente digresive şi liber comentatoare care puteau aduce şi o seamă de motive şi chiar fraze muzicale colaterale, secundare în aparenţă dar necesare în realitate, expuse mai cu seamă pe traiectoriile descrise de contururi contrapuntice funcţional tematizate. Substanţializarea unor secţiuni tematic expozitive şi tranzitive, tematic colaterale, concertant

Scanned with OKEN Scanner

amplificatoare şi conclusive, apoi succesiv dezvoltătoare şi reexpozitiv recentrînde conturează arcul unei forme supraordonatoare, aptă de a comporta ordonări în sens superior. Conţinutul noţional al versului iniţial asociat melodiei de coral se relativizează pînă la pulverizare în toiul instrumentalizării totale a desfăşurării sonore, investită cu măreţie şi cu o dinamică simfonică impresionantă, enunţul transformîndu-se în simbol programatic atribuit unui complex de forme şi de teme, de moduri de tratare şi de faţete expresive. Pe de altă parte se adînceşte tendinţa de a se conferi poeziei strofice o echivalenţă muzicală concretizată într-o formă desfăşurată, nestrofică, în care discursul muzical reprezintă conţinutul poetic încrustat în cuvîntul cîntat, ceea ce necesită modificarea şi multiplicarea entităţilor melodice în acţiune descriptivă. Pe făgaşul potenţării nuanţat contrastante a afectului poetic-muzical se diversifică structurile de lied, completîndu-se o tipologie care reuneşte forme de lied monopartite, bipartite şi tripartite dotate cu variante mai mult sau mai puţin simple şi compuse. Variaţia şi contrastul de ordin melodic şi armonic condiţionează în măsură sporită tensionarea segmentelor de formă muzicală precum şi forma în întregul ei. Transpunerea modelelor vocale în plan instrumental se petrece instantaneu. Menuetul, gavota sau rondoul de specificitate pur instrumentală se amplifică şi se îmbogăţesc în consecinţă. Recitativul instrumental mărturiseşte metamorfoza dramaturgiei abstractizate. Cadrul adecvat modelării unor expoziţii politematice, apoi unor dezvoltări şi reprize conforme principiului enunţat se află aşadar în curs de precizare. Între altele, forma de lied-sonată ca şi cea de fugă-sonată sau forma viitoare de lied tripentapartit ţin de vasta lume a formelor muzicale subsidiar strofice, aflată într-o expansiune culminantă care, cu oarecare aproximaţie, poate fi împărţită într-o fază conclusiv barocă (după anul 1700 şi înainte de anul 1735) precum şi într-o fază anticipativ clasică (1732—1760). Însăşi multiplicarea înţelesurilor pe care le capătă rînd pe rînd noţiunea de *Satz* în largul practicii componistice şi în centrul disciplinelor teoretice este grăitoare, sistematica neputînd ţine pasul transformărilor vertiginoase. Designaţia se referă succesiv şi extensiv la lucruri fundamental diferite, *Satz* fiind deopotrivă egal cu : *frază, temă, factură, parte-secţiune* şi *parte întreagă*. De aici a reieşit o confuzie fără seamăn, sporită încă prin introducerea unor termeni compuşi ca *Hauptsatz* egal cu *frază* sau *temă principală* şi *Nebensatz* egal cu *frază* sau *temă colaterală*. Dar, în realitate, muzicienii care au pus în mişcare renovarea din temelii a organonului de forme muzicale s-au referit la obîrşia lucrurilor aflată pe dimensiunea poeziei şi muzicii reunite în tradiţia cîntu-

Scanned with OKEN Scanner

lui măiestrit, *Meistersang*, unde secţiunile strofei erau definite prin *Gesätz*, *Gebäude* şi *Abgesang*. Asupra implicaţiilor acestor elemente în procesul modelării formei de sonată vor stărui consideraţii expuse ceva mai tîrziu.

Teoria compoziţiei, insistînd cu precădere asupra sistemului lucrurilor admise, existente, probate, valabile şi propice aplicării concrete accentuează unitatea, diversitatea, frumuseţea şi pregnanţa melodiei, a conducerii vocilor, a imaginii sonore, a părţilor şi a ciclului de mişcări. Istoria muzicii este imaginată ca o istorie a compoziţiei, teoria compoziţiei convergînd către înţelegerea creaţiilor deosebite, ale sistematicii compoziţionale reflectată la modul concret în muzica cultă europeană. Tehnica în diferenţiere şi amplificare necesită cu două-trei decenii mai devreme generalizări de felul celor făcute de editorii revistei Athenaeum (vol. I Berlin, 1798) — fraţii August Wilhelm şi Friedrich Schlegel — în fragmentele intitulate „Convorbiri despre poezie" şi respectiv „Observaţii despre natură prilejuite de o călătorie prin Elveţia" ; „Arta se bazează pe cunoaştere iar ştiinţa artei este istoria ei". „Totul în spaţiu ascultă de legi superioare. Dar înfăptuirea cea mai liberă este legea supremă". A compune înseamnă : facerea substanţei tematice caracteristice ; formarea complexă şi diferenţiată a relaţiilor armonice dintre vocile împletite în discurs ; coordonarea secţiunilor din cuprinsul părţii de tip dezvoltător şi deci subordonată unui grup de mişcări sau marelui întreg ; echilibrarea formei de ansamblu şi realizarea concordanţei dintre părţile extreme ale ciclului ; notarea şi coroborarea componentelor agogice şi dinamice ; sublinierea pregnantă a elementelor şi momentelor de contrast, în planuri, registre şi ipostaze distincte ; evidenţierea unei strategii compoziţionale şi aplicarea unei dramaturgii speciale în funcţie de natura genului muzical şi de conţinutul de expresie învederat, menite să asigure în consecinţă rigoarea formei unitare în varietatea aspectelor constitutive precum şi autenticitatea şi comprehensibilitatea expresiei muzicale. Normarea tehnicii de compoziţie de contingenţă clasică şi adîncirea unor concepte aferente stilisticii clasice se referă la : cantabilitatea melodică a substanţei muzicale, atît a celei de stare mai abstractă şi de nobilă elementaritate, cît şi celei aproximate cîntecului simplu şi distins, cîntecului popular de apartenenţă lirică cu inflexiuni epice şi în special cîntecului de dans, loc de confluenţă a jocului şi baladescului în genere ; claritatea evoluţiilor armonice direcţionate de legităţile sistematicii tonale ; coerenţa şi corespondenţa modulaţiilor şi planurilor tonale ; periodicitatea frazei muzicale în consens cu principiul întrebare-răspuns sau afirmare-potenţare-încheiere ; propor-

Scanned with OKEN Scanner

ționalitatea secțiunilor expozitive, dezvoltătoare și repetitive ; echilibrul opozițiilor tematice și al contrastelor emoționale la scara părților și întregului. Discursul muzical de tip clasic se articulează astfel ca un lanț cu foarte multe verigi, martore fiecare ale unor porniri și împliniri contrastante și totodată ale unor direcții expozitive, dezvoltătoare și retrospective sau conclusive corespunzătoare marelui întreg.

Închegarea, centrarea și consolidarea stilistică a acestei reuniuni de factori cuprinsă simultan de mișcări și tendințe eterogene, de contrageri și extensii în planuri și domenii specifice au conferit realității nenumărate subiecte de discuție. Aspectele derutante nu puteau să lipsească, deoarece seriozitatea demersului compozițional putea fi contracarată de o superficialitate dezarmantă. Gîndirea despre muzică surprinde astfel și metehne ale timpului, pironindu-le cu haz. La Hamburg, în anul 1774, Reichardt reflectează și notează : „A se cerceta piesele celor mai mulți dintre noii compozitori, cum se aseamănă toate și cît de des se întîlnesc în ele unele și aceleași elemente. Aceasta înseamnă așadar că ei lucrează fără un plan, eram gata să spun fără o temă. Ceea ce le trece de-a valma prin minte se și așterne pe portativ ; și dacă gîndurile nu vor să vină de la sine, atunci sunt adunate cu sila, trase de păr, chit că se potrivesc ori ba cu caracterul, tonalitatea și măsura piesei ; destul doar, ca prima parte să fi avut cincizeci de măsuri, apoi cea următoare trebuie să cuprindă încă cîteva pe deasupra ; dacă acestea sunt numai bine umplute ochi, totul este de departe bun și destul...“ „Fiecare compozitor bun caută să confere unitate planului și realizării pieselor sale, de asemenea fiecare compozitor bun posedă o manieră precizată anume, după care este recunoscut în toate lucrările sale. Această manieră este firește la unul mai mult sau mai puțin originală ; avem doar un singur Bach (este vorba aici de Carl Philipp Emanuel, s.n.), a cărui manieră este întru totul originală și proprie numai lui. Alți compozitori se formează, urmîndu-i pe cei mai buni dintre maeștrii care au trăit înaintea lor sau le sunt încă contemporani. De la fiecare li se lipește cîte ceva, iar cînd încep ei înșiși să lucreze se arată dacă sunt doar imitatori ai unor modele sau dimpotrivă capete gînditoare care au știut să-și însușească ceea ce au preluat, distingîndu-se după aceea de alții datorită manierei lor particulare“.

Și cum compoziția începuse să fie o îndeletnicire la modă, riscîndu-se vrînd-nevrînd pierderea măsurii lucrului de valoare reală, Reichardt încearcă să despartă apele, precizînd în contextul celor de mai sus : „*Amator* de muzică este în esență cel care găsește plăceri în ascultarea sau în executarea unor piese muzicale, fără să se

Scanned with OKEN Scanner

preocupe dincolo de acestea de cauzele acestei plăceri şi, în general, de regulile artei..." „*Cunoscător* este cel ce se străduieşte să studieze regulile artei, pe măsura necesităţii de a putea aprecia o piesă muzicală sub raportul cauzelor acesteia. *Maestru la propriu* este doar acela care cunoaşte exact şi întocmai întregul cuprins al artei, regulile şi specificităţile existente, aplicînd şi dezvoltînd această cunoaştere prin compoziţii".

În această viziune cuprinzătoare se poate conchide că istoria tehnicii de compoziţie clasică este în multe aspecte sinonimă sau paralelă cu devenirea şi ascendenţa în practica concretă a tehnicii acompaniamentului obligat. Predominanţa pe care o capătă îndeosebi după anul 1772 cvartetul de coarde în comparaţie cu trioul sau duoul este expresia supremaţiei cîştigate de scriitura pe patru voci profilată ca atare asupra scriiturii pe trei sau două voci distincte. Istoria sonatei clasice pentru pian este marcată de o enormă deschidere de la două la patru voci obligate sau integral determinate şi feluri tematizate. Această renormare a facturii decurge din concepţia avansată de Johann Sebastian Bach în planurile sonatei şi concertului instrumental unde, pe lîngă acompaniamentul obligat se petrec procese compoziţionale de felul fracţionării conductului tematic în motive complementare şi apoi a decupării celulelor motivice apte de a fi învestite cu alte funcţii tematice făcînd trimitere la un alt sens, la o altă calitate. Sub presiunea elementelor de ordin conceptual, care implică prefaceri şi reordonări substanţiale în toate resorturile tehnicii de compoziţie, privirile se îndreaptă din ce în ce mai stăruitor asupra tehnicii şi sistematicii învederate de Bach. Raţiunea opţiunilor lui Bach era de cel mai mare interes. O mai bună înţelegere a situaţiei îndeamnă la luminarea înnoirilor preconizate şi înfăptuite de el.

Aplicarea ordonatoare şi clarificatoare a puterii de judecată în materie de istorie a muzicii, a gîndirii muzicale şi a gîndirii despre muzică, în privinţa dezvoltării stilisticii concrete şi a formării organonurilor de genuri şi forme muzicale sau a tipologiilor în răsfirare şi transformare condiţionată, presupune dobîndirea şi apoi existenţa reală a unui ansamblu de perspective la obiect. Pentru a înţelege ceea ce s-a petrecut într-un mare interval de timp străjuit de Haydn şi Beethoven, deci în perimetrul artei sunetelor clasice, este necesar să ştim cît mai multe cu putinţă despre evenimentele la care au participat fiii lui Bach şi muzicienii legaţi de Şcoala de la Mannheim, iar pe de altă parte pleiada de creatori de formaţie clasică precum Schubert, Weber, Mendelssohn-Bartholdy şi Schumann, fără a uita în acest context de un Michael Haydn, Dittersdorf, Clementi, Boccherini, Cherubini, Czerny, Moscheles, Hummel şi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

Orice ipoteză de lucru, modelată pentru cuprinderea pe cît posibil integrală a conceptului de muzică clasică în varietatea posibilă a componentelor, va trebui să tindă cu necesitate spre includerea unor puncte extreme, marcate de opera unui Johann Sebastian Bach și Johannes Brahms. O astfel de poziție posedă o dublă îndreptățire. În uriașa arie a clasicului nu există în principiu fenomene sau aspecte particulare sub raport tehnic-compozițional care să nu aibă într-un fel sau altul contingențe cu elemente participînde la arta lui Bach ; invers, noianul de sugestii și procedee generate migrează și se ridică în fel și chip către zonele muzicii lui Brahms, focalizîndu-se aici pentru a se înscrie în viitor. Ideea lărgirii sferelor este firește extensibilă, coborînd și urcînd în timp. Nu himera progresului continuu este de urmărit în acest întreg, ci reformularea din generație în generație și din școală în școală a marilor teme eterne, regîndirea și reprezentarea în alte și noi forme cosubstanțiale a unui univers.

De peste un sfert de mileniu, creația lui Johann Sebastian Bach se bucură în lumea muzicii de o răspîndire tot mai largă și continuu culminantă. Ascensiunea peste veacuri și generații a fenomenului Bach se proiectează în prezentul nostru, în căutarea și cucerirea nemărginitului, a permanenței în timp și în planul valorilor culturale supreme. Numele lui Johann Sebastian Bach este legat în conștiința omenirii de izbînzi dintre cele mai înalte și impresionante ale spiritului omenesc, de capacitatea de a reuni la modul ideal și într-un tot de excepțională organicitate și frumusețe liniile de forță ale unei evoluții îndelungate, venite de aievea, din vechimi incomensurabile pentru a dobîndi în și prin opera lui Bach măsura împlinirii și lumina perfecțiunii. Mediator și desăvîrșitor în marea istorie a artei sunetelor, Johann Sebastian Bach a reușit să reducă la esență problemele cardinale ale muzicii însăși.

Opera lui Johann Sebastian Bach reflectă procesul de echivalare și întrepătrundere, de identificare și cuprindere deplină a dimensiunilor specifice genurilor și formelor muzicale de obîrșie instrumentală și vocală. Nici un autor dinaintea lui și nici unul dintre iluștrii săi contemporani nu a reușit în asemenea măsură înglobarea într-o entitate finită a tuturor elementelor constitutive de discurs muzical, adică corelarea emisferelor distincte într-un cosmos perfect coerent. Această înfăptuire de importanță decisivă pentru dezvoltarea ulterioară a gîndirii și practicii muzicale culte marchează depășirea limitelor uzuale și înlăturarea barierelor seculare, atent urmărite și păstrate pînă atunci de exponenții de frunte ai stilului vocal și de pionierii modalităților pur instrumentale.

Scanned with OKEN Scanner

Unicitatea artei lui Johann Sebastian Bach coincide sub raport compoziţional şi estetic cu universalizarea componentelor de limbaj sonor, cu adaptabilitatea acestora la cerinţele expresiei şi construcţiei concrete. Apropierea, amalgamarea şi fuzionarea gesturilor şi prototipurilor cu determinaţii vocale şi instrumentale, în miezul structurii şi imaginii muzicale sensibil nuanţate, asigură frazei desfăşurate o înnoită deschidere, înlesnind evidenţierea caracteristicilor multiple pe traseele unor metamorfoze prelungite, conferind deci discursului de largă arcuire sporuri considerabile de ordinul supleţii şi consistenţei expresive. Martoră este aici substanţa muzicală văzută în sine, anume natura dinamică a melodiei esenţializate, concentrată în nuclee motivice ireductibile şi fundamental generatoare, multiform variabilă şi poliplan extensibilă în cadrul construcţiilor sonore preconizate. Una şi aceeaşi substanţă, modelată la temperaturi înalte şi înzestrată cu extraordinare forţe de rezistenţă la travaliu poate circula cu aceeaşi eficienţă şi pregnanţă în compoziţii aparţinînd unor genuri instrumentale sau vocale categorial deosebite, în preludii, fugi, suite şi concerte ca şi în arii, cantate şi oratorii de proporţii monumentale.

Făurar precum Platon în universul filosofiei, Bach este pilduitor ca şi acesta. Dialogurile lui Bach se ridică la grade supreme de universalitate, la o raţionalitate suverană în care particularul nu pretinde a fi mai mult decît este şi poate fi. Şi Mozart tinde la astfel de grade de universalitate, în timp ce Beethoven se adînceşte mai mult în explorarea individualului, a expresiei şi formei subiectivizate pînă la incandescenţă dar stăpînită de normele obiectivităţii clasice. Haydn măsoară, parcurge şi reordonează dimensiunile datului şi posibilului, legiuind în condiţii clasice şi într-o mentalitate raţional experimentală, în vreme ce Schubert descrie intuitiv şi emoţional o transcendere din real în ideal. Fiii lui Bach şi contemporanii acestora configurează acele forme de contingenţă sau de convergenţă clasică, care riscă să fie parţial depăşite sau golite de sens sub ochii unui Weber, Mendelssohn-Bartholdy şi Schumann, reuniunile de sinteze întreprinse de aceştia găsindu-şi apoi rosturi şi fructificări în creaţia lui Brahms. Cei de după el au trebuit să urmeze la rîndul lor traiectorii neoclasice, care se referă în diversitatea lor la forma beethoveniană şi de fapt la sistematica polifoniei bachiene. Interdependenţa lucrurilor la această uriaşă scară ţine de existenţa unor inele de evoluţie, de natura problematicii intrinsec muzicale vehiculată în cuprinsul inelelor de evoluţie concrete în timp şi spaţiu, în epoci şi perioade înşiruite. Progresivitate nu în-

Scanned with OKEN Scanner

seamnă implicit şi progres, ci reluarea temelor în alte condiţii obiective, în lumina altor criterii şi aspiraţii omeneşti, în plinul realităţii sociale şi al dimensiunilor coroborate de dinamica vieţii. Apelînd în desfăşurarea lucrurilor la concepte şi criterii de judecată analitice şi sintetice, la interpretări şi concepţii despre lume şi viaţă, formulate şi reprezentate de oameni de ştiinţă şi de cultură precum Kant, Schiller, Goethe, Reichardt, Hegel, Weber, Schumann şi mulţi alţii, o facem în ideea deslușirii dinlăuntru a clasicului şi a accepţiunilor acestuia în limitele momentelor date şi în cursul evenimentelor la care participă sub raport temporal şi estetic, social şi cultural.

Fiecare generaţie se vede nevoită să descopere la rîndul ei muzica lui Bach, să interpreteze în legea ei capodoperele durate. Această confruntare dintre semnificaţiile creaţiei şi ecoul lor în conştiinţa omului modern duce fără îndoială la adîncirea şi întregirea cunoaşterii, la pătrunderea mesajului artistic de copleşitoare tărie. Generaţiile anterioare nouă au fost preocupate îndeosebi de aspectele polifoniei bachiene, de legitatea obiectivă proprie construcţiilor sonore de neasemuită complexitate. Acest curs a favorizat firește descifrarea complicatelor structuri compoziţionale, a tipurilor de forme în multitudinea variantelor concrete precum şi a trăsăturilor şi implicaţiilor de ordin abstract, legate de grandoarea şi vigoarea unei muzici din care nu poate fi clintit sau modificat nici un detaliu sau sunet. În schimb, epoca noastră pare să încline din ce în ce mai mult către perceperea şi sublinierea filoanelor emoţionale, a comunicării umane însufleţite şi captivante, înzestrată din belşug cu însemnele unei poetici sonore de incomparabilă finețe şi distincţie.

Respectarea întocmai şi integrală a textului bachian, şi totodată refuzul ferm al oricăror degradări de orice fel sau intenţie se conjugă în actul interpretării cu nuanţarea caldă a potenţialului liric, cu urmărirea calmă şi neînchistată în formule prezumţioase a fondului de profunzime şi nobleţe spirituală. Asprimea şi rigiditatea canoanelor de odinioară par a se topi astfel graţie unei mentalităţi substanţial înnoite. Un anume realism bachian, indubitabil prezent şi grăitor prin însăşi existenţialitatea poeticii muzicale de aleasă sobrietate şi seninătate se impune ca atare tot mai mult investigaţiei şi sensibilităţii contemporane.

Muzica lui Bach are darul atît de rar de a se învedera necontenit dinamică, de a sui în timp şi omenire cu viteze şi amplitudini crescînde. Alăturăm astăzi cu dezinvoltură însă şi cu aprecierea apartenenţei la acelaşi univers lucrări evident diferite prin specificitatea lor, contemplîndu-le din perspectiva expresiei subiective ce se focalizează în noi, în fiinţa şi mintea noastră ca într-o oglindă a

Scanned with OKEN Scanner

prezentului. În consecință se micșorează mult sau dispare chiar acea distanță care separa alte dăți arta lui Bach de marea masă a auditorilor, a celor meniți și chemați să retrăiască în sufletul lor puritatea și măreția unei arte primordial emoționale, perfecte prin raționalitatea desăvîrșită a proiectării și întruchipării componistice. Astfel — și în egală măsură — atît sonatele instrumentale cît și marile arcade melodice din cuprinsul cantatelor sau uriașele efluvii fonice declanșate la orgă se încheagă într-o frescă de fantastică întindere, elocventă în ansamblul datelor ei, convergente către împlinirea aceleiași finalități artistice apoteotic umane.

Opera lui Bach și îndeosebi muzica lui de orgă, scrisă la ceasurile unor interferențe stilistice pline de consecințe, se aseamănă cu o gigantică piramidă care orînduiește și înglobează la baza ei variate cuceriri ale tehnicii instrumentale, ansamblul modelelor de scriitură și formă ivite în filoanele tradițiilor germane, italiene și franceze. Laturile care duc treptat către vîrful piramidei ce se pierde parcă în înaltul văzduhului sunt martorele unui proces de necontenită perfecționare și particularizare a tipologiei bachiene, a unui concept muzical de absolută unicitate.

Cuprinderea muzicii de orgă în întregul ei prilejuiește intuirea și reliefarea obiectivității creatorului Bach față de opera lui, a devoțiunii sale pentru claritatea și măreția partiturii învestită cu gravitate și strălucire blîndă, situată de cele mai multe ori mai presus de lumea afectelor, a semnificațiilor și implicațiilor subiective. Criteriul suprem este aici rigoarea construcției sonore, de unde rezultă păstrarea echilibrului în tot și în toate, proporționalitatea și interdependența legică a secțiunilor și a momentelor constitutive. Concizia și austeritatea voite în conducerea liniilor de forță și a planurilor de evenimente sau alegerea centrului de atenție și de greutate admit în genere o proiectare în abstract a dramaturgiei muzicale, compensată prin evoluții de o căldură și generozitate surprinzătoare sau, dimpotrivă, prin condensări de energie cutremurătoare. Formele de sorginte contrapunctică dobîndesc astfel o specificitate aleasă, profilîndu-se ca entități distincte, neasemuit de bogate în structura lor prin varietatea temelor și modalităților de tratare conjugate. Johann Sebastian Bach poate fi privit ca cel mai de seamă gînditor pe tărîmul muzicii concepute și scrise pentru orgă, ca făuritorul unei mentalități și al unei estetici referitoare la accepțiunile și scopurile artei organistice. Devenirea operei sale coincide cu specializarea și individualizarea cîntului instrumental, cu separarea literaturii pentru orgă de celelalte domenii ale muzicii compuse pentru instrumente cu claviatură. Și, poate tocmai de aceea, marile sale creații permit alegerea celor mai variate combinații tim-

Scanned with OKEN Scanner

brale, acea diversificare excepţională a desfăşurărilor sonore infinit colorabile, fără a suferi alterări de substanţă. Această libertate conferită interpretului în alegerea registraţiei şi în gradarea volumelor obligă la aplicarea celor mai adecvate soluţii. Tocmai evidenţierea naturii intrinsec artistice pare a fi una din marile constante ale interpretării autorizate. Temeiurile acestora rezidă în echilibrul arhitecturii sonore felurit compartimentate, în jocul sobru de planuri şi registre necesar esenţiale care îşi caută şi află funcţii orchestrale şi concretizări substanţial simfonice şi, prin intermediul acestora, obiectivări funciar clasice. Muzica de orgă a lui Johann Sebastian Bach cunoaşte o deschidere asupra timpului şi spaţiului căruia îi aparţine, formînd o dimensiune a tradiţiei organistice niciciînd întreruptă după trecerea din viaţă a mentorului, viu întreţinută deci după anul 1750 de importanţii săi discipoli şi de urmaşii acestora ; ea va însoţi fazele dezvoltării preclasice şi clasice, chiar dacă alte idealuri guvernează arta muzicii, mulţimea aspectelor stilistice descriind îndepărtări considerabile şi înnoiri radicale. Acestui curent în aval îi corespunde o preluare în amonte a unui sistem de reguli şi proceduri fără de care înaintarea creatoare riscă să fie stăvilită sau risipită în albii nesemnificative.

Ierarhizarea valorilor este în cazul lui Bach deopotrivă anevoioasă şi improprie, deoarece partea aparţine întregului, fie ea expresie a unor stadii timpurii, medii sau tîrzii. În consens cu această idee, muzica de orgă este o constelaţie într-un univers organic împlinit în ansamblul reperelor sale. Muzica lui Bach este creaţia unei naturi dinamice, aflată în necontenită înaintare, dezvoltare şi extindere, dispusă către ramificări şi întrepătrunderi de o finețe rară şi complexitate nemaiîntîlnită. Ceea ce uimeşte de fiecare dată ţine de continuitatea viziunii artistice de la o lucrare la alta, de o linearitate lăuntrică limpede definită şi de un crez artistic de neclintit, mereu îmbogăţit şi înnobilat pe parcursul desăvîrşirii personalităţii. Muzicianul Bach poate fi închipuit ca un practician de vastă acoperire, ca observator atent al mutaţiilor petrecute în timpul său în planul vieţii muzicale şi, de asemenea, ca un teoretician dintre cei mai străluciţi ai vremii. Acest orizont transpare în totalitatea operei sale, unde omenescul şi aspiraţia către frumos îşi află permanent loc şi grai. Muzica de orgă a perioadei clasice — mult mai amplă şi mai valoroasă decît se crede în general, prea puţin explorată şi cunoscută încă — este legic atrasă de polaritatea bachiană şi reflectă la modul concret virtuţi bachiene. Arta şi ştiinţa progresiilor armonice cromatic-disonantice şi modal-diatonice, fundate pe particularităţile modurilor vechi şi simbolizate în lumea vie a unui sistem

Scanned with OKEN Scanner

armonic finit, de cea mai amplă cuprindere la scara întregului secol al XVIII-lea și substituit în realitate abia prin mutațiile aduse de armonia romantică, toate aceste lucruri erau de stringentă actualitate de-a lungul epocii clasice. Nici un tratat de compoziție nu ar fi putut să reunească în sinteză la vremea aceea această bogăție covîrșitoare și să epuizeze logica înlănțuirilor. Astfel s-a impus Bach drept cel mai de seamă dintre marii armoniști. Preludiile de coral create în amurgul vieții și îndeosebi cele în tonalitate majoră (din rîndul preludiilor de coral scrise de Bach în 1750) sunt de-a dreptul jubilații clasice, de o seninătate cuceritoare în expresie și de o simplitate atît de desăvîrșită într-o formă muzicală de aleasă complexitate încît se situează parcă în vecinătatea celor mai decantate și pure creații clasice. Cu cîțiva ani înainte ca Winckelmann să formuleze idealul artei clasice prin abstractizanta maximă despre „simplitate nobilă și măreție calmă", preludiile de coral ale lui Johann Sebastian Bach întruchipează acest ideal, conferindu-i atributele modernității nemijlocite. Obiectivitatea muzicii lui Bach mărturisește mai presus încă de „simplitate nobilă și măreție calmă" climatul unei poetici instrumentale guvernată de rațiune și pur muzicală în substanțialitatea ei.

A doua sursă de cunoaștere și influență o constituie armonizările și prelucrările de coral, realizate de Johann Sebastian Bach în cele mai diferite momente și situații de-a lungul activității sale de creație. Obiectivitatea acestui demers de proporții incredibile își află măsura doar în rigoarea științifică a operei perfecte și în frumusețea pildei. Melodiile înveșmîntate își au în marea majoritate a cazurilor propria lor anterioritate istorică, culturală și socială. Ele aparțin unui fond de circulație curentă, fiind de regulă la obîrșia lor cîntece populare germane, cîntece dialectale țărănești adaptate, stilizate și modificate cu vremea, unele fără de vîrstă, altele create înainte și după Reformă, oricum deci vechi de secole. Melodiile posedă prin structura și tiparul lor o generalitate atît de marcată încît comportă frecvent mai multe texte diferite. Aceste armonizări și prelucrări de coral pe patru voci nu constituie în principiu lucrări de sine stătătoare, ele făcînd parte din oratorii, cantate și motete, autorul interpolîndu-le acolo unde știe că este nevoie de ele în arhitectura de ansamblu a genurilor vocal-orchestrale. Bach proiectează cele patru voci în corul mixt, dublat de un ansamblu orchestral cu componență variabilă și însoțit de un instrument cu claviatură care cuplează și octava inferioară fiecărei voci. Relația de echivalență dintre armonia polifonizată și polifonia armonică își găsește astfel cea mai perfectă expresie.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de interesantă și elocventă este istoria editării acestor corale. Desprinse din contextul căruia îi aparțin, copiate și rezumate la cele două portative adecvate notației pianistice, coralele adunate din sute de creații — multe dintre acestea pierzîndu-se pentru totdeauna — se tipăresc fără text, deci într-o versiune pur muzicală lipsită pînă și de trimiteri la titlul și autorul versurilor respective. Astfel se formează datorită lui Carl Philipp Emanuel Bach și lui Johann Philipp Kirnberger cea mai impunătoare și instructivă colecție de exemple muzicale de acest ordin.

Sub îngrijirea lui Carl Philipp Emanuel Bach apare în anul 1765 la Leipzig primul volum de corale pe patru voci conținînd o sută de piese : *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Chorałgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach.* În anul 1769 apare în continuarea ediției al doilea volum, reunind iarăși o sută de alte corale pe patru voci, de astă dată însă sub îngrijirea lui Johann Friedrich Agricola, suscitînd însă o severă critică din partea lui Carl Philipp Emanuel Bach și trezind rezerve din partea lu Johann Philipp Kirnberger, drept care se prepară o nouă ediție integrală. Kirnberger preia în anul 1771 — deci în anul în care publică *Die Kunst des reinen Satzes* — de la Carl Philipp Emanuel Bach întregul material, obținînd și dreptul de publicare ; dar în ciuda devotiunii și strădaniilor sale nu reușește să editeze voluminoasa colecție. După moartea lui Kirnberger (1783), care renunțase la orice recompensă materială și oferise în dar întreaga lucrare editorului Breitkopf, această colecție de excepțională valoare practică și teoretică revine din nou în posesia lui Carl Philipp Emanuel Bach, care duce la bun sfîrșit o acțiune fără egal. În perioada 1784—1787 apare anual cîte unul din cele patru volume ale noii ediții, retipărindu-se deci primul volum din 1765, volumul al doilea din 1769 corectat și întregit, apoi cele două volume finale.

Practic, încă la nivelul anilor 1765 și 1769 puteau fi studiate în rezumat fragmente consistente referitoare la întreaga întindere a creației coral-orchestrale bachiene. Această realitate se cere considerată ca atare și este probabil că nu poate fi subapreciată sub aspectele informației artistice și metodologice, ale inițierii în studiul compoziției în general și în studiul armoniei sau facturii pure în particular. La cîte exerciții de stil au îndemnat aceste piese nu se poate ști și nici nu este nevoie. Ele s-au înmulțit desigur după apariția ediției complete, nelipsită nici ea de vicii. Dar rezultatul acestor exerciții de stil și înțelegerea mai adîncă a legilor care ordonează și coordonează disciplinele compoziției muzicale se evidențiază în pagini de seamă din analele muzicii clasice, în tot ce se leagă de ar-

Scanned with OKEN Scanner

monizarea melodiei simple și autentice, în extensiile căpătate de coralul pe patru voci în clasicism.

„Cui îi place efectul trebuie să accepte și existența cauzei". Această aserțiune definitorie a lui Immanuel Kant din *Critica rațiunii practice* (1790 : *Despre principiile rațiunii pure practice)* poate fi considerată și în legătură cu realitatea practicii de compoziție de atunci și îndeosebi a gîndirii despre muzică, cu necesitatea larg resimțită de a se supune judecății critice acele fenomene de revenire care găseau un ecou prelungit și în amplificare într-un prezent în puternică deschidere. Modalismul renascentist și baroc constituia fără îndoială cauza unor astfel de efecte pluriforme. Cum Bach operase sinteze succesive, concentrînd în esență o experiență seculară și conferind exemplelor selectate valoarea perfecțiunii posibile, era firesc ca mulțimea sutelor de corale editate să fie interpretate și prețuite ca o sursă de cunoaștere. Importanța teoretică a pieselor, tipărite într-o reprezentare pe portativ ce urmărea maxima simplitate pentru a asigura comprehensibilitatea deplină, se afla în creștere. Edițiile parțiale precum și ediția integrală reprezentau în fond un imens și inepuizabil *repertoriu de formule,* un virtual tratat de armonie modală și, în această ordine de idei, primul și unicul în felul lui, cuprinzînd sub speța melodiei și armonizării modale întregul ansamblu al sistemelor modale vechi. Tratate despre armonia tonală de tip major-minor s-au scris multe și bune după Rameau, însă un compendiu al armoniei integral modale de asemenea claritate și proporție nu s-a mai ivit după Bach, nicăieri. Așadar, sistematica armoniei funcționale de tip major-minor se accentua în acest context ca parte a unui întreg incomparabil mai întins și ramificat și propriu totodată unor variate regrupări și întrepătrunderi nuanțate, ca o componentă particulară și în extensiune, legitimată numai în raport cu totalitatea sistemelor existente, cu natura ansamblului de sisteme modale specifice, cu marele întreg înțeles ca o unitate supraordonatoare și larg cuprinzătoare.

O a treia sursă poate fi văzută în compozițiile demonstrative ale mediatorului de cultură teoretică și ale exegetului care a fost Johann Sebastian Bach. Ele au luat formă și sens poate pe undeva din aceeași necesitate de a se face mai bine înțeles și de a spulbera confuzii supărătoare, necesitate care l-a călăuzit și pe Kant, cînd acesta a scris și a publicat (1783) : *Prolegomena la orice metafizică viitoare, care se va putea înfățișa ca știință,* scriere ce se referă în esență la *Critica rațiunii pure,* care trezise în urma apariției din prima parte a anului 1781 nu atît reacții bine fundate cît mai cu seamă tăceri penibile și supărătoare. *Arta fugii* de Bach pare să fi avut aceeași menire. Ipoteza că și *Clavecinul bine temperat* s-ar

gîndită în egală măsură ca operă de artă şi ca minuţioasă iniţiere în tainele disciplinei contrapunctice. Astfel, *Arta fugii* poate fi înţeleasă ca o parte a unui tratat de compoziţie consacrat demonstrării şi aplicării creatoare a teoriei aferente. Bach oferă nu numai un instrument de cunoaştere a propriei sale metodologii artistice, ci reflectă în egală măsură marile tradiţii existente în acel timp. Limpezimea păstrată în conducerea vocilor, echilibrul planurilor arhitectonice, inventivitatea nelimitată în îngemănarea liniilor tematice şi armonia configuraţiilor în permanentă variere sunt calităţi supreme care ne încîntă la fiecare contact cu această capodoperă.

Totodată, muzica îmbracă un vădit caracter statuar, evocînd ambianţa construcţiilor monumentale. Fără îndoială, Bach urmăreşte aici modelarea unor probleme esenţiale, el merge pe drept cuvînt la esenţă. De aici provine acea simplitate gravă care stăruie mai cu seamă în primele fugi. Virtuozitatea contrapunctică ce se va pronunţa din ce în ce mai mult în fugile mediane şi finale, se păstrează în limitele unei stăpîniri de sine şi ale unei obiectivităţi însufleţite, calităţi ce definesc unicitatea şi bogăţia stilului bachian.

Arta fugii reprezintă — prin înaltele virtuţi ale acestui ciclu de compoziţii — o temă a istoriei muzicii. Ideea lărgirii şi diversificării necontenite a modalităţilor de expresie şi de dimensionare arhitectonică în sferele polifoniei vocale şi instrumentale preocupase şiruri de generaţii de muzicieni. Dar Bach este acel creator şi novator care cucereşte aici cele mai înalte culmi, pe marele filon al continuităţii. În alte condiţii stilistice şi în alte întruchipări artistice, această temă a fugii instrumentale trece la ceasul hotărîtoarelor frămîntări creatoare prin opera unor compozitori de seamă precum Haydn, Mozart, Beethoven, şi apoi prin cea a romanticilor de primă importanţă. Şi, poate numai în comparaţie cu fugile exponenţilor de frunte, fie ei clasici sau romantici, poate fi măsurată frumuseţea şi organicitatea *Artei fugii* a lui Johann Sebastian Bach.

Ceea ce atrage mereu atenţia ţine de pregnanţa unui discurs muzical pe cît de sobru pe atît de pregnant, adică eficienţa absolută a unor mulţimi de elemente sonore puse în mişcare de o temă conducătoare, generatoare prin natura organizării ei interioare. *Arta fugii* este probabil una din acele foarte rare creaţii, în care tot ce se evidenţiază este la fel de perfect, în amănunt motivat şi de neclintit. Imaginile care se perindă şi creşterile spre înălţimi sau profunzimi par a aduce periodic un spor de lumină şi de strălucire, de noblete şi ethos umanist. În ultimă instanţă, seninătatea care se instalează exprimă în tonuri baroce o măreţie clasică, fără egal.

Unirea sau gruparea în ciclu a unor compoziţii instrumentale de acelaşi gen şi profil, frecventă în opera lui Bach începînd chiar

Scanned with OKEN Scanner

cu prima perioadă de creaţie, denotă o statornică predilecţie pentru organizarea şi închegarea sistemică a problematicii artistice. Această trăsătură se întăreşte atunci cînd Bach urmăreşte prin compoziţiile sale şi scopuri didactice, cînd demonstrează posibilităţile date prin varierea multiformă a ideii centrale. În această viziune, *Arta fugii* nu este o operă izolată, ci mai degrabă o ultimă parte a unui întreg care a rămas deschis, prin stingerea din viaţă a lui Bach, în 1750.

Ciclul de 48 de preludii şi fugi, reunite în *Clavecinul bine temperat*, a cărui parte secundă a fost terminată în anul 1744, poate fi privit ca o fenomenală deschidere, ca o punere în perspectivă a problematicii. Acestei grandioase opere îi succede în 1747 *Ofranda muzicală*, un alt ciclu format de eminente creaţii contrapunctice, care desemnează partea de mijloc a unui întreg supraordonator. Urmează partea conclusivă, încheierea marii triade sau marelui întreg, care este *Arta fugii*. Ţinînd seama de proporţiile existente în *Clavecinul bine temperat*, precum şi în *Ofranda muzicală*, aria învederată trebuie să fi fost fără precedent în *Arta fugii*, sinteză a sintezelor şi mărturie emoţionantă a înnoirilor realizate şi preconizate de Johann Sebastian Bach.

Meritul de a fi conferit fugii instrumentale o substanţialitate artistică elocventă îi revine în marea istorie a muzicii lui Bach. El a investit genul fugii instrumentale de mari proporţii cu o poetică sonoră de neasemuită forţă şi frumuseţe. Şi poate însuşirea cea mai de preţ a complexelor forme contrapunctice constă în firescul expresiei, care face din şuvoiul de sunete un mijloc de caldă comunicare. Măreţia formei este la Bach o modalitate de evidenţiere a unui mesaj cu profunde şi trainice semnificaţii umane. În acest adevăr se contopeşte tot ce a imaginat şi făurit muzicianul. În acest spirit, marile fugi create de Mozart şi Beethoven vin să se adauge pentru a împlini măsura lucrurilor posibile.

Apărută în două ediţii, imediat după moartea compozitorului, în 1750 şi în 1752, *Arta fugii* — al cărei titlu nu aparţine lui Bach dar care se justifică întrucît *Ofranda muzicală* a fost intitulată de autorul ei *Ars canonica*, adică *Arta canonului* — va găsi continuări concrete, de ipostază stilistică clasică. Această înscriere în viitor şi participare la definirea etapelor clasice izvorăşte din natura realizării exemplare în planul fugilor coroborate, din modul de soluţionare a unor probleme particulare şi totodată categoric imperative în viitor, ca de pildă : dezvoltarea temei în citire recurentă, ceea ce dă naştere în plan arhitectonic contrafugii (nr. 5—7) ; întoarcerea sau mai la propriu răsturnarea în oglindă a întregului dispozitiv de voci, modelînd forma fugii în oglindă (nr. 12—13) ; dubla fugă

Scanned with OKEN Scanner

(nr. 9—10); tripla fugă (nr. 8 și 11); cvadrupla fugă (nr. 19), cea rămasă în torso, neterminată acolo unde se înalță și se ramifică motivul B.A.C.H. Ideea fugii finale, înțeleasă ca finalitatea ciclului de mișcări, ca potență maximă în cadrul unei desfășurări prin părți distincte ce urmăresc o creștere continuă către această culme a întregului, această idee transgresează clasicismul de la un capăt la altul. Anacruza este descrisă de Haydn în *Cvartetele de coarde opus 20* (1772) iar tot Haydn accentuează o linie bachian-beethoveniană, prin *Cvartetul de coarde în fa diez minor, opus 50 nr. 4* (1787). *Fuga în la minor* din *Sonata pentru pian și violină K.V. 402* (1782) de Mozart atestă ca și alte fugi o certă orientare bachiană, de pildă: *Preludiu și fugă pentru pian, în Do major, K.V. 394* sau *Fuga pentru două piane, în do minor, K.V. 426* (1783). Mozart a transcris de altfel în anul 1782 între altele mai multe fugi din *Clavecinul bine temperat* — nr. 8 din primul volum și nr. 13 și 14 din volumul al doilea — precum și *Contrapunctus 8* din *Arta fugii* de Bach. Drumul care duce la fuga finală din *Simfonia Jupiter, în Do major, K.V. 551* (1788) este deci bine pregătit, iar în rîndul creațiilor care reliefează această direcție se așază și *Cvartetul de coarde în Sol major, K.V. 387* (1782), încoronat de un final în formă de fugă-sonată. În legătură cu *Variațiunile-Eroica pentru pian, în Mi bemol major, opus 35* (1802) Beethoven subliniază: „sunt lucrate într-o manieră cu totul nouă", ceea ce se referă la interpolarea formei și facturii contrapunctice în gradația finală a ciclului de variațiuni. Fuga finală din *Cvartetul de coarde opus 59, nr. 3,* în Do major (1806) este în egală măsură un triumf al fugii concertante și începutul unor realizări viitoare. Marile înnoiri și împliniri se ivesc și se petrec în ultimele creații beethoveniene pentru pian, în: *Sonata opus 101, în La major* (1816); *Sonata opus 106, în Si bemol major — Grosse Sonate für das Hammerklavier* — (1817—1818); *Sonata opus 110, în La bemol major* (1821). Beethoven asigură aici fugii finale și în general scriiturii contrapunctice un nou conținut de expresie, convins fiind că „vechea formă moștenită trebuie să primească acum un alt element cu adevărat poetic". Și drumul continuă. Fuga lentă care deschide *Cvartetul de coarde opus 131, în do diez minor* (1826) și *Marea fugă opus 133* care încheia în versiunea inițială *Cvartetul de coarde opus 130, în Si bemol major* (1825—1826), fuga fiind transcrisă apoi de Beethoven pentru pian la patru mîini și cunoscută în această formă sub *Opus 134* (1826), reprezintă valori supreme și totodată ultime în aria clasicismului tîrziu.

Virtual, marile fugi de substanțialitate clasică — care atestă în concreteţea lor existența unor înrudiri și asemănări structurale cu opera de acest gen de Bach, făcînd trimiteri mai mult sau mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin directe la *Clavecinul bine temperat* și la *Arta fugii* —, văzute sub raportul autonomiei lor conceptuale, al specificității stilistice și al valorii muzicale intrinsece, semnifică fenomene de extensiune și particularizare progresivă înlăuntrul unei tipologii de cuprindere galactică și unitară la scara unor mărimi ideale, accentuînd fiecare în felul ei de neconfundat impulsuri și criterii de ordine venite din *Arta fugii* de Bach. În timp ce Bach urmărise de-a lungul unor cicluri de fugi păstrarea unității spirituale imanentă marelui întreg și întărită tocmai prin diversitatea facturii și construcției, clasicii vienezi urmăresc odată cu diversificarea facturii și construcției, unicitatea fugii gîndită în general drept corolar al unui ciclu de mișcări și dimensionată în concordanță cu sensul și substanța proprie celorlalte părți sau forme interconectate. Individualizarea caracterului expresiei definește noul profil al fugii clasice. Dinamica schimbărilor survenite reliefează însă cu atît mai pregnant linia de continuitate concretă care pornește din *Clavecinul bine temperat* și trece prin *Arta fugii* pentru a căuta zenitul muzicii clasice.

O a patra sursă poate fi descifrată în creația concertantă a lui Johann Sebastian Bach. Compozițiile sale în genul concertului instrumental configurează un virtual ax de simetrie, față de care se raportează în ansamblu concertul preclasic în varietatea lui tipologică precum și concertul de expresie și de concepție clasică. Aceasta deoarece Bach continuă și particularizează mai întîi o linie de evoluție, trasată la finele secolului al XVII-lea și în primul deceniu al veacului al XVIII-lea de maeștrii italieni și germani ai compoziției muzicale și ai artei violonistice, pentru a modela și desăvîrși apoi un concept propriu de concert instrumental, culminant în epoca muzicii baroce și indicînd valoric atingerea unor parametri de natură clasică. Firește că indicativul valoric se referă aici la conținutul de expresie, la mesajul artistic care se apropie mult de mesajul clasic, devansînd deci forma muzicală propriu-zisă, care este adînc implantată în solul artei baroce. Dar și din acest punct de vedere apar semne de anticipații de mare importanță.

Problematica specifică concertului instrumental a reținut vreme de trei decenii atenția lui Johann Sebastian Bach, mai exact între anii 1708—1736. Pe acest parcurs se desenează cu claritate trei etape distincte, unde rezultatele se intercondiționează mereu în planul continuității. Ar putea fi validate multe argumente care pledează în favoarea recunoașterii influenței exercitate de creația lui Bach în plinul procesului de transformare și clasicizare a genului. Fiii lui Johann Sebastian Bach și discipolii acestuia pot fi considerați promotorii de seamă pe acest tărîm, iar opera de gen concertant a lui

Scanned with OKEN Scanner

Carl Philipp Emanuel Bach aruncă nu numai punți spre clasicism dar se și înscrie în parte în sfera muzicii clasice. De asemenea, concertele compuse de Wilhelm Friedemann Bach și Johann Christian Bach enunță principii care converg către arta clasică, concertele timpurii de Wolfgang Amadeus Mozart fiind mărturii grăitoare în același sens. Într-o perioadă de puternică înflorire a concertului instrumental, favorizată deopotrivă de perfecționările succesive aduse instrumentelor cu claviatură și celor de suflat precum și de solicitările tot mai numeroase, venite din partea virtuozilor în contextul extinderii și diversificării vieții muzicale publice, atît problematica cît și forma muzicală cunosc prefaceri substanțiale. În această perspectivă, focalizările efectuate de Johann Sebastian Bach se impun observației, determinînd reacții artistice și particularizări stilistice dintre cele mai variate dar convergente în esență către conceptul clasic.

Pentru început, Bach studiază în chip sistematic literatura existentă, ivită în cîmpul zonelor de confluență dintre concertul instrumental solistic și genul de concerto grosso, dintre suita de orchestră cu caracter concertant și sonata da chiesa și da camera. De-a lungul anilor 1708—1712, Bach realizează nu mai puțin de 16 transcripții — între altele după concerte de Vivaldi, Telemann și Marcello — urmărind prin aceste adaptări la scara instrumentelor cu claviatură pătrunderea în esență a formelor și stilurilor contemporane. Făcînd aceste recompuneri, Bach tinde totodată spre împlinirea și echilibrarea formei muzicale, spre intensificarea desfășurărilor armonice și ale combinațiilor contrapunctice. Operînd aceste sinteze, Bach conturează implicit dimensiunile devenirilor viitoare.

A doua fază cuprinde anii activității de la Köthen, anume perioada 1717—1723, în care Bach a creat marea majoritate a compozițiilor sale instrumentale. Imensa sa energie se manifestă aici din belșug prin compozitorul, organistul, clavicembalistul, violonistul, dirijorul și pedagogul, prin practicianul și teoreticianul Johann Sebastian Bach. În plus, orice compoziție este în egală măsură o strălucită demonstrație teoretică de un înalt grad științific, iar orice avansare teoretică în complicata disciplină a contrapunctului integral — cuprinzînd în acest caz și sistematica armoniei modal-tonale — este totodată o veritabilă operă de artă de finalitate umanistă.

Această fază se deschide simbolic în anul 1717 prin *Passaccaglia în do minor, pentru orgă*, ea continuă în anul 1720 prin cele trei *Sonate* și cele trei *Partite pentru violină solo*, precum și prin cele șase *Suite pentru violoncel solo*.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1721 urmează ciclul celor șase concerte „pentru mai multe instrumente", creații profund novatoare care au intrat în istoria muzicii sub denumirea de *Concerte brandenburgice*. Un an mai tîrziu, în 1722, Bach încheie prima parte din giganticul ciclu de preludii și fugi care este *Clavecinul bine temperat*. În 1723, după trei ani de eforturi fără măsură ia ființă monumentala *Fantasie și fugă cromatică*, căreia Bach îi va conferi abia șapte ani mai tîrziu o versiune finală. Și tot pe răbojul anilor 1717—1723, alături de un număr aprecibial de sonate cu clavecin, alături de *Suitele franceze* și de *Suitele engleze* pentru clavecin se reliefează trei creații de gen concertant, anume *Concertul în la minor* și *Concertul în Mi major* pentru violină și orchestră, precum și *Concertul în re minor pentru două violine și orchestră*.

Dacă *Concertul în la minor* vădește încă persistența stilului vechi, apropiat conceptual de concerto grosso, atunci *Concertul în Mi major* semnifică definirea unui stil nou, eminamente bachian, dat prin consistența frazelor tematice și ampla deschidere a arcadelor violonistice, prin echivalența elementelor de discurs sonor de ordinul substanței melodice și substanței ornamentale, angrenate în dialogul ce se țese între violina solistă și ansamblul acompaniator. Nouă este de asemenea modalitatea motivic-dezvoltătoare și progresiv crescîndă care conferă formă și expresie desfășurării perfect echilibrate. Între două mișcări extreme, avîntate și viguroase, Bach situează o *ciacconă* de aleasă finețe, ale cărei variațiuni pe un bas ostinat generează în cîntul violinei soliste o melodie infinită de rară puritate și cantabilitate emoționantă.

Cea de a treia fază în dezvoltarea tipologică a concertului instrumental de accepțiune bachiană se află în perimetrul anilor 1727—1736. În acest timp se formează și se înplinește lumea concertelor pentru clavecin de Johann Sebastian Bach, și anume prin : *șapte concerte* pentru un *instrument solist, trei concerte* pentru *două instrumente soliste, două concerte* pentru *trei instrumente soliste* și *un concert pentru patru instrumente soliste*, acesta din urmă reprezentînd o adaptare după *Concertul pentru patru violine și orchestră* de Antonio Vivaldi. La aceste lucrări concertante — în bună parte transcripții — încredințate clavecinului, se adaugă *Triplul concert*, în la minor, pentru flaut, violină, clavecin și orchestră de coarde, rezultat din preluarea preludiului și fugii în la minor, partea mediană provenind din *Sonata de orgă, în re minor*.

Aceste concerte se învecinează cu *Pasiunea după Matei* (1729), *Missa în si minor* (1733), *Uvertura în si minor* și *Concertul italian pentru clavecin solo* (1735).

Scanned with OKEN Scanner

Văzut în ansamblul vieții și creației muzicale europene ale acestei perioade, Bach este incontestabil cel mai important și fecund autor pe tărîmul muzicii pentru instrumente cu claviatură. El este cel care dispune de cea mai avansată tehnică de compoziție, de o sistematică compozițională deschisă întregirii. Bach este acel gînditor care va încununa pînă în cele din urmă sfera genurilor și formelor contrapunctice, cel care va spune cuvîntul suprem în cadrul unui proces secular care leagă *Renașterea* de *Barocul tîrziu* pentru a vesti *Clasicismul*.

Johann Sebastian Bach se cere considerat ca autorul primelor concerte pentru clavecin și orchestră. Geneza se petrece în anul 1721 în cadrul *Concertelor brandenburgice* unde — în *Concertul numărul 5, în re minor* — clavecinul primește pentru prima oară în istoria genului de concerto grosso nu numai o funcție marcat solistică ci chiar și un rol predominant, fapt care se adîncește și în perimetrul sonatei bachiene pentru clavecin și violină. Inversarea relației devine hotărîtoare pentru destinele tuturor genurilor și speciilor muzicii instrumentale de cameră de apartenență preclasică și clasică, pentru modelarea definitivă a acestora în perimetrul clasicismului vienez. Transformarea sonatei pentru violină și bas continuu în sonată pentru clavecin și violină pune aproape instantaneu bazele pentru viitorul trio, cvartet și cvintet cu pian, pentru cicluri de mișcări concepute după tiparul sonatei în care mai multe voci distincte și grupate într-un subansamblu constituit ca atare dialoghează și concertează cu instrumentul cu claviatură, fie el clavicembalo, clavicord sau pianoforte, care tinde la rîndul lui să devină tot mai mult o entitate sau un corp sonor de referință în cîntul instrumental de ansamblu, profilînd în consecință felul de a fi al discursului muzical.

Afirmarea categorică a cuceririlor pianistice este oglindită în tenacitatea cu care Bach înalță cele patru părți ale claselor (sau reuniunilor) de compoziții sistemic demostrative, destinate tiparului și convergînd către înțelesul conferit în epocă cărții de artă. Este vorba de celebra *Clavier-Übung*. Prima parte, încheiată în anul 1731 este formată din partite cu părți introductive de diferite tipuri. Partea a doua, finită în anul 1735 dezbate fațete stilistice proprii concertului italian și uverturii franceze, vizînd interpretări la clavecinul cu două manuale. A treia parte, desăvîrșită în anul 1739 conține prelucrări de coral încadrate de forme de preludiu și fugă precum și piese pe două voci în genul unor duete-invențiuni. Cea de a patra și totodată ultima parte (1742) este reprezentată prin faimoasele *Variațiuni Goldberg*.

Invențiunile și fantasiile lui Bach — și aici se cere avută în vedere influența exercitată asupra contemporanilor și urmașilor de

Scanned with OKEN Scanner

Fantasia cromatică — slujesc în genere ca îndreptare în vederea înjghebării și articulării substanței tematice generatoare și conducătoare. O parcurgere atentă și cursivă de-a lungul unor ani și decenii a operei lui Bach și în special a muzicii pentru instrumentele cu claviatură, scoate cu pregnanță în evidență acel filon care duce în cele din urmă la tehnica de compoziție clasică. Este vorba de felul întru totul particular în care Bach concepe și întărește principiul de a inventa și modela dintr-o substanță tematică o structură motivică caracteristică, arcuibilă, dezvoltabilă și director-dimensionabilă înlăuntrul unor forme cu repriză, a unor forme bipartite și tripartite, elaborate prin derivarea întregului din nucleul unei invenții melodice sau armonice. Bach se opune criteriului larg răspîndit și proslăvit între alții de Mattheson : inventio ex abrupto. Improvizația spontană este substituită prin organizare, prin reducere la elementar și chiar la rudimente de discurs, la materia nudă. Bach pornește de la astfel de elemente îndelung forjate și încercate, existente în fondul aperceptiv al unei anterioriități istorice vaste, actualizate prin investigații riguroase și minuțioase. Aceste elemente fundamentale trebuie să fie capabile să susțină trasee tematice lungi și diferite, virtual inepuizabile și infinite, să străbată forme succesive de alcătuire complexă. Practica compozițională a barocului tîrziu prevedea conform uzanțelor mai vechi următoarele progresii : inventarea spontană a substanței tematice, coordonarea acestei substanțe, elaborarea facturii compoziționale și dimensionarea formei muzicale conform unor norme în vigoare și prestabilite ca atare, la care se adaugă îndeosebi un ultim atribut al compozitorului-interpret, anume reprezentarea sau executarea muzicii realizate (în totalitatea sau în parțialitatea componentelor notate, ținînd seama de vocile de umplutură și de armonia împlinitoare care puteau să cadă în sarcina basului continuu, al clavecinului). Bach codifică o procedură incomparabil mai complicată, care are în vedere : articularea substanței primare sau elementare, coroborarea aspectelor virtuale ce pot fi deduse din structura acestui nucleu, combinarea motivică efectivă și progresiv gradată de la simplu la complex, la care se adaugă în planul construcției arta varierii multiple — prin varierea sistematică a componentelor și aplicarea intensivă și extensivă a principiului imitației motivice pe toată întinderea desfășurării tematice. Ideea compoziției constă astfel în nuclee motivice asociate, în teme complexe care se arcuiesc în întregul formei muzicale de ansamblu. Un nucleu de sunete — oricît de mic, putînd consta într-un singur sunet —, un interval, un ritm, un desen sau un con-

Scanned with OKEN Scanner

tur melodic abia schiţat pot da naştere unui material tematic fundamental. În concepţia lui Bach, tema este ca atare simbol al întregului, ea este inventată şi necesar articulată în funcţie de procesul componistic pe care îl declanşează şi căruia trebuie să-i confere materie, substanţialitate, sens şi finalitate. Tema este deci forjată în funcţie de tipul de formă la care urmează să participe precum şi de caracterul dezvoltării avută în vedere, de natura polifonă sau omofonă a formei muzicale.

Principiul invenţiunii respectă la Bach două cerinţe capitale : *posibilitatea dezvoltării temei* — în cadrul unor forme monostrofice sau polistrofice, prin aplicarea celor mai diferite procedee, mergînd pînă la recompunerea acesteia din particule modificate, sau ramificarea temei şi transformarea ipostazelor noi în unităţi de sine stătătoare, dezvoltabile la rîndul lor — şi *recognoscibilitatea temei* — ţinînd seama de variabilitatea elementelor în interiorul segmentelor de formă, al părţii şi ciclului de mişcări, de reductibilitatea variantelor mult diferite în aparenţă la raţiunea materiei generatoare. *Invenţiunile la două şi la trei voci* precum şi preludiile şi fugile din *Clavecinul bine temperat* exclud în principiu participarea procedeelor aferente modalităţii rapsodice de dezvoltare şi conexare a temelor în tot cuprinsul formei muzicale, modalitate proprie în primul rînd fantasiei instrumentale. Tema relevă o linearitate precizată, tinzînd către o împlinire în sine. De cele mai multe ori, tema caută acel echilibru ideal care defineşte o formă sau alta de canon, implicînd o repetabilitate infinită şi invariantă. De aici decurge imitaţia strictă sau liberă, care motivează varietatea formelor şi procedeelor contrapunctice. Canonul la mai multe voci, cu intrări la distanţe şi intervale deosebite, canonul prin lărgire şi prin micşorare, canonul dublu, triplu şi cvadruplu constituie o veritabilă temelie a teoriei compoziţiei. Bach edifică aici exemplele cele mai savante şi cele mai artistice. Haydn, Mozart şi Beethoven, în stăruitoarele lor studii asupra formelor de canon, converg către această entitate de referinţă care permite concretizări dintre cele mai nuanţate. Tema de canon, în sine împlinită şi închisă ca formă, comportă la rîndul ei ruperea continuităţii şi decuparea particularului, reţinerea fragmentelor celor mai caracteristice şi dezvoltarea lor independentă sau separarea componentelor în elemente de relief şi elemente de fundal, adică reprezentarea paralelă a valorilor în planuri distincte. Fugile din *Clavecinul bine temperat* sunt expresia particularizării traseelor concomitente, a unei tehnici combinatorii extrem de bogată în aspecte deopotrivă diferenţiate şi concordante, aparţinînd în bună parte unor teme de canon parţiale ce îşi caută şi îşi află de multe ori întregiri reale sau virtuale. Această

Scanned with OKEN Scanner

trăsătură consecvent menținută explicitează principiul invenției bachiene și concretețea acesteia în planul ascensional al formei muzicale, făcînd trimitere la natura temei de fugă.

La Bach, tema este înainte de toate nu atît o temă caracteristică cît mai cu seamă o temă de caracter, o temă cu un anume caracter precizat. Afirmată, expusă, tema implică răspunsul ei. Subiectul fugii poate fi o temă închisă, rotundă și clar delimitată — decupată și înzestrată cu un contur de necontundat, precum subiectul poate fi o temă deschisă, fragmentară, putînd primi treptat subunități noi. Închisă sau dimpotrivă deschisă, tema de caracter de accepțiune bachiană trebuie în principiu să evidențieze motive contrare, puse simetric în corelație și recombinabile pe parcursul expozițiilor și interludiilor alternative. De aici decurge pricipiul densificării contrapunctice a temei și a travaliului tematic, a țesăturii de voci necesar spațializate precum și a facturii muzicale în ansamblul factorilor constitutivi.

Această densificare este una din constantele artei bachiene și tocmai această tendință tot mai pronunțată conduce la izolarea vremelnică a operei lui Johann Sebastian Bach în practica muzicală preclasică și timpuriu clasică. Și tot densitatea bachiană a scriiturii se impune cu stringență în fazele succesive ale clasicismului vienez. Densificarea faptică a desfășurării și formei instrumentale, întărită îndeosebi în partea a doua din *Clavecinul bine temperat* și apoi în *Arta fugii* este comparabilă cu idealul beethovenian al acompaniamentului obligat precum și al artei variației multiple, care accentuează în esență și în timp o continuitate concretă în raport cu organicitatea unei arte inspiratoare de soluții extensibile și particularizabile în spiritul unei noi poetici muzicale.

Principiul inventării și modelării conductelor și traseelor tematice indică o tendință permanent întreținută de potențare, diversificare și conexare comparativ-conclusivă a substanței muzicale tematice. Exemplul poate cel mai lesne de urmărit în partitură și totodată de înaltă valoare artistică îl constituie în acest sens *Passacaglia în do minor pentru orgă* de Johann Sebastian Bach. Douăzeci de secțiuni variaționale înlănțuite, ce se revarsă și se continuă totodată într-o fugă monumentală, descriu o permanentă acumulare de substanțe melodice colaterale și complementare temei de bază, transformată în cuprinsul fugii în cantus firmus. Bach tinde așadar către superpoziții de structuri tematice, de motive armonico-ritmice, ornamentale sau substanțial figurative, de grupe de evenimente sonore de complexitate progresiv crescîndă însă dependente toate (și mereu) de sîmburele rațional imanent detaliului ca și întregului. Marea majoritate a fugilor din *Clavecinul bine temperat* sunt esențial cu-

Scanned with OKEN Scanner

mulative, aglomerările avînd drept țintă secțiunea conclusivă și finală a fugii, fie stretta, fie punctul de orgă sau ambele la un loc. Dublele și triplele fugi respectă cu atît mai mult această legitate, care implică ciclic pe parcursuri lungi și discret periodizate, procese de derivare — potențare — diversificare — contragere — comparare — selectare — regrupare și de nouă investire calitativă a substanței tematice, de tensionare variată dar neîntreruptă a acesteia odată cu arcuirea segmentelor de formă muzicală, a celor mari precum și a celor mai mărunte. Bach accentuează așadar incomparabil mai puternic și mai consecvent decît alții ideea finalității construcției muzicale de ansamblu, a marelui întreg. La rîndul lui, finalismul bachian de natură pur instrumentală și pur muzicală va reprezenta în stadiile clasicismului culminant și tîrziu măsura obiectivității conferită formei monumentale de motivație contrapunctică.

În condițiile stilisticii baroce, Bach potențează pînă la consecințe ultime acest principiu cumulativ, conferind tendințelor similare și aspirațiilor nutrite de predecesorii săi o expresie de maximă elocvență artistică. Desfășurării temporale în creștere, lărgire și adîncire progresivă îi corespunde o obiectivare în consecință a formei muzicale monumentale, a arhitecturii sonore integral determinate. Muzica poate primi aici atît o grandoare nonconflictuală cît și o încleștare conflictuală. Liniștea sau neliniștea lăuntrică muzicii poate fi o chestiune de ordin subiectiv și deci interpretabilă ca atare însă, negreșit, opoziția unor contrarii îndelung subliniate prin variere și acumulări tensionale și dezlegarea finală a situațiilor tematic conflictuale fac parte din sistematica edificării organice a formelor și ciclurilor de forme de mari proporții, ținînd de dramaturgia pur muzicală de specificitate bachiană.

Linia de creștere în spiritul finalismului baroc este de altfel vizibilă în literatura de primă importanță a sonatei da chiesa, în cuprinsul unor cicluri de mișcări echilibrate și străjuite de normele formelor și tipurilor de scriitură contrapunctică. Densificarea traseelor tematice și imitativice este efect de consecință a acestui finalism, a acestei gradații în plan ascensional. În contrast cu această legitate se arată viciul de formă inerent conceptului de sonata da camera, a unei tipologii constituită în Baroc și mutată prin transformare în Preclasicism. Sonata da camera, reunind în succesiune tipuri de forme dansante la origine, comutabile la nevoie și în bună parte de sine stătătoare, nu posedă în general nici tensionarea desfășurării către polaritatea mișcării finale și nici nu denotă direcționalitatea densificării substanței tematice în întregul ciclului de mișcări. Excepțiile de la regulă sunt rare. De altfel așa se explică și descreșterea valorică inevitabil în sonata da camera, a cărei parte

Scanned with OKEN Scanner

finală indică o consistență tematică, dinamică și de scriitură propriu-zisă scăzută în raport cu părțile premergătoare. Menuetele finale și rondourile ușoare, oricît de agreabile și elegante, nu pot face față unor cerințe superioare, de alt ordin.

Politematismul încercat de exponenții fazelor postbaroce și totodată preclasice în contextul stilului galant și al celui sensibil — de fapt excrescențe baroce, ivite în tradiția sonatei da camera — nu conduce în general și la gradația ascendentă și finalizantă a ciclului de mișcări. Nici densificarea substanței tematice și a traseelor melodice nu este favorizată de reducerea vocilor reale și purtătoare de idei distincte, funcțiile melodice expozitive și dezvoltătoare încredințîndu-se de obicei doar vocii superioare. În această perspectivă se evidențiază și mai mult scriitura de cvartet de coarde propusă de Haydn odată cu ciclul *Opus 20* din 1772, înnoitoare prin dispunerea monotematic-dezvoltătoare a mișcărilor coroborate în cadrul întregului și totodată prin cumularea unor substanțe unitare dar înzestrate cu trimiteri și ramificații politematice, care conferă în cele din urmă și finalului o semnificație și o funcționalitate culminantă. Principiul travaliului tematic multiplu, al travaliului tematic întretăiat prin dispersarea imitativică a substanței tematice în înaltul și gravul registrelor timbrale, satisface cerințele noii stilistici clasice tocmai prin procedeele cumulative pe care le multiplică rînd pe rînd. Forma mozartiană de sonată-fugă este una din cele mai mari cuceriri pe acest făgaș al finalismului clasic. Marea fugă de Beethoven, înțeleasă drept corolarul unui întreg ciclu de mișcări — *Opus 130* — unde totul face trimitere la acest stadiu înalt al dezbaterii și confruntării finale, constituie una din mărturiile cele mai grăitoare. Toccata și fuga din *Sonata opus 110* de Beethoven constituie exemple dintre cele mai strălucite și de o limpiditate perfectă care indică prin frumusețea lor atît de clare referiri la sistematica compozițională dimensionată de Bach. La Bonn, Beethoven studiase *Clavecinul bine temperat,* primit în copie de la Neefe. Familiarizării cu tendințele formate în Școala de la Mannheim i se adăugase cunoașterea gîndirii bachiene. Beethoven preia și continuă o preocupare primordială, aprofundată de Mozart în anul 1782. Și dacă ținem seamă că vremelnicul discipol al lui Haydn la Viena — pînă la plecarea pentru a doua oară a acestuia în Anglia, la începutul anului 1794, sumarele lecții echivalînd probabil cu trecerea printr-un curs de compoziție sui generis — își continuă studiile la contrapunctistul Albrechtsberger, timp de cincisprezece luni, cunoscînd de asemenea că tehnica combinatorie de specificitate contra-

Scanned with OKEN Scanner

punctică își găsea cea mai înaltă expresie în știința de a construi forme severe de canon, atunci dobîndim o imagine mai completă asupra influenței exercitată de concepția bachiană asupra marilor maeștri ai clasicismului vienez.

Conotațiile de mai sus privitoare la principiul finalismului precum și la lipsa acestui principiu în ansamblul genurilor instrumentale, nu urmăresc stabilirea unor criterii axiologice. Valori tranzitive și valori definitive au fost realizate și într-un sens și în cel opus. Devenirea concepției clasice a implicat la modul real și concret după loc și timp o largcuprinzătoare continuitate prin discontinuitate. Exuberanța și seninătatea muzicii de divertimento — la sublinierea căreia au contribuit între alții și Haydn și Mozart și Beethoven —, a muzicii emoționante, încîntătoare și de-a dreptul uimitoare în simplitatea, naivitatea, noblețea și distincția ei cuceritoare, constituie marea temă a muzicii, de o fremătătoare actualitate de-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. Dar toate aceste calități strălucitoare, îmbietoare la veselie și la aclamarea frumuseții neîntinate, n-au fost suficiente muzicii și dramaturgiei instrumentale, implicînd sinteze succesive și reorînduirea formelor specifice.

Într-o vreme în care vecinătatea muzicii cu retorica se confirmă nu numai în teoria compoziției și a genurilor muzicale, ci mai cu seamă în practica compozițională curentă, discursul muzical se profilează tot mai stăruitor și în alte condiții stilistice prin recurs la mulțimea figurilor retorice, mutate ca atare în cîmpul compoziției muzicale și adaptate în fel și chip. Există rațiuni întemeiate pentru a considera că retorica muzicală instrumentală parcurge variate ipostaze stilistice, legînd astfel momente baroce de momente preclasice, timpuriu și înalt clasice. Figurile retorice par să evolueze și să persiste mai mult la orizontul muzicii omofone, dar în realitate ele se încifrează în egală măsură dacă nu și mai mult, în desfășurările polifone, în interiorul unor forme contrapunctice ca fuga și passacaglia, în impresionantele forme de canon care conferă gravitate și forță marilor creații coral-orchestrale ca de pildă : *Pasiunea după Matei* (1729) de Bach, *Judas Maccabaeus* (1747) de Händel, *Requiem* (1791, creație terminată de Süssmayer, începînd cu *Lacrymosa)* de Mozart, *Creațiunea* (1798) de Haydn, *Missa solemnis* (1819—1823) de Beethoven. Din punct de vedere pur muzical pot fi întîlnite în cele mai diferite genuri ale muzicii instrumentale figuri retorice, ca de pildă : exclamația, interogația, inversiunea, comparația, conversiunea, apostrofa, cezura, figurile antitetice, eliptice, multiplicative, prelungitoare, repetitive și multe altele. Variabilitatea acestor figuri retorice în condițiile stilistice baroce, post-

Scanned with OKEN Scanner

baroce, preclasice şi clasice este extraordinară. Nicidecum nu poate fi vorba de absenţa unui conţinut de idei şi de instalarea unor figuri nude, de o formalizare excesivă sau de un joc de-a convenţiile, dar figurile retorice migrează din sfera literaturii şi din planul dramaturgiei în lumea muzicii instrumentale. Afectul baroc, negat cu insistenţă, cunoaşte o recrudescenţă în clasicism şi chiar în opera maeştrilor de frunte. Figurile muzical-retorice converg către ceea ce Mattheson numeşte *Klangrede* — vorbire muzicală — iar C. Ph. E. Bach *das redende Prinzip* — principiul cuvîntător. Gust, originalitate, caracter muzical sunt categorii şi atribute ale comunicării şi reprezentării instrumentale, ale expresiei şi formei muzicale. Prin intermediul noilor calităţi se pronunţă eul creatorului de muzică, dinamica psihică particulară constructorului de evenimente şi situaţii muzicale, de forme şi cicluri desfăşurate în timp, afectul şi expresia necesar individualizate. Figura muzical-retorică, înfloritoare mai cu seamă în domeniul fantasiei, al sonatei înţesate de momente şi faze net improvizatorice şi cu substraturi rapsodice — de pildă : *Sonatele cu reprize modificate* de C. Ph. E. Bach şi *Fantasiile* acestui pionier al noului — implică adesea licenţa poetică dar şi alegoria şi hiperbola, iar principiul multiplicaţiilor ornamentale şi cel al dezvoltării ornamentale prin analogii, acoperă spaţii largi în cadrul formelor uzuale. Ce-i drept, pericolul golirii de sens este real în toată perioada de trecere din Baroc în Clasic şi figurile muzical-retorice au partea lor de vină în mecanizarea lucrurilor, în producerea unor tautologii şi confuzii stilistice, în diminuarea considerabilă a consistenţei muzicale. Dar responsabilă pentru această subţiere este mai degrabă substanţa ornamentală, care riscă pe această cale să primească acces la planul tematicii şi să se substituie de fapt substanţialităţii tematice. O analiză întreprinsă prin referire la natura recitativului instrumental, preponderent mai extrovertit în opera unui Rameau, Telemann, Händel, C. Ph. E. Bach şi Beethoven de pildă şi preponderent mai introvertit în creaţia unui Vivaldi, J. S. Bach, Gluck, Haydn şi Mozart ar scoate în evidenţă nenumărate şi infinit de variate implicaţii muzical-retorice de aleasă fineţe şi de substanţialitate pur instrumental-muzicală, la rîndul lor puncte de pornire pentru aflarea altor şi altor elemente de acest ordin, multiform răsfirate, filtrate, integrate şi armonizate în concreteţea momentelor expozitive, dezvoltătoare, rememoratoare, variaţionale, episodice, descriptive, evocatoare, meditative, lirice, epice, dramatice şi de tot felul.

Derivaţiile şi digresiunile aduse de stilul galant şi de stilul sensibil, ca şi înnoirile conceptuale acreditate de curentul *Furtună şi*

Scanned with OKEN Scanner

baroce, preclasice și clasice este extraordinară. Nicidecum nu poate fi vorba de absența unui conținut de idei și de instalarea unor figuri nude, de o formalizare excesivă sau de un joc de-a convențiile, dar figurile retorice migrează din sfera literaturii și din planul dramaturgiei în lumea muzicii instrumentale. Afectul baroc, negat cu insistență, cunoaște o recrudescență în clasicism și chiar în opera maeștrilor de frunte. Figurile muzical-retorice converg către ceea ce Mattheson numește *Klangrede* — vorbire muzicală — iar C. Ph. E. Bach *das redende Prinzip* — principiul cuvîntător. Gust, originalitate, caracter muzical sunt categorii și atribute ale comunicării și reprezentării instrumentale, ale expresiei și formei muzicale. Prin intermediul noilor calități se pronunță eul creatorului de muzică, dinamica psihică particulară constructorului de evenimente și situații muzicale, de forme și cicluri desfășurate în timp, afectul și expresia necesar individualizate. Figura muzical-retorică, înfloritoare mai cu seamă în domeniul fantasiei, al sonatei înțesate de momente și faze net improvizatorice și cu substraturi rapsodice — de pildă : *Sonatele cu reprize modificate* de C. Ph. E. Bach și *Fantasiile* acestui pionier al noului — implică adesea licența poetică dar și alegoria și hiperbola, iar principiul multiplicațiilor ornamentale și cel al dezvoltării ornamentale prin analogii, acoperă spații largi în cadrul formelor uzuale. Ce-i drept, pericolul golirii de sens este real în toată perioada de trecere din Baroc în Clasic și figurile muzical-retorice au partea lor de vină în mecanizarea lucrurilor, în producerea unor tautologii și confuzii stilistice, în diminuarea considerabilă a consistenței muzicale. Dar responsabilă pentru această subțiere este mai degrabă substanța ornamentală, care riscă pe această cale să primească acces la planul tematicii și să se substituie de fapt substanțialității tematice. O analiză întreprinsă prin referire la natura recitativului instrumental, preponderent mai extrovertit în opera unui Rameau, Telemann, Händel, C. Ph. E. Bach și Beethoven de pildă și preponderent mai introvertit în creația unui Vivaldi, J. S. Bach, Gluck, Haydn și Mozart ar scoate în evidență nenumărate și infinit de variate implicații muzical-retorice de aleasă finețe și de substanțialitate pur instrumental-muzicală, la rîndul lor puncte de pornire pentru aflarea altor și altor elemente de acest ordin, multiform răsfirate, filtrate, integrate și armonizate în concreteța momentelor expozitive, dezvoltătoare, rememoratoare, variaționale, episodice, descriptive, evocatoare, meditative, lirice, epice, dramatice și de tot felul.

Derivațiile și digresiunile aduse de stilul galant și de stilul sensibil, ca și înnoirile conceptuale acreditate de curentul *Furtună și*

Scanned with OKEN Scanner

avînt converg aşadar în consensul lor — şi în ciuda multitudinii de aspecte contrastante — către o polaritate oarecum opusă artei lui Johann Sebastian Bach. Astfel se justifică simplificarea normelor de scriitură pe fundalul tonalismului major-minor şi mai cu seamă concentrarea evenimentelor tematice în planul vocii superioare în ansamblul cîntului instrumental, fapt care echivalează cu absolutizarea melodiei plane, acompaniată prin voci secundare şi din ce în ce mai insistent prin figuraţii armonice elementare, repede convenţionalizate. Codificarea unor proceduri, formule, ticuri şi tipicuri rudimentare se petrece fulgerător iar închistarea în maniere sterile nu poate întîrzia prea mult. Manierismul pare chiar să pună stăpînire pe muzica unei epoci. Formule dintre cele mai simple venite din lumea teatrului muzical — precum başii cu sunete repetate identic, numite *Trommelbässe* —, apoi aşa-numitele *Murky* — constînd în repetarea alternativă şi în mişcare rapidă a sunetului fundamental şi a octavei sale — ca şi *başii Alberti* — care circumscriu figurativ acordul trisonic prin repetarea alternativă a componentelor — se încetăţenesc în factura pianistică, configurînd o faţetă stilistică de neconfundat. Mîna dreaptă asigură desfăşurarea tematică iar cea stîngă susţinerea armonică, împlinindu-se astfel un deziderat de prea multă vreme urmărit. Nimic nu părea a fi mai definitiv decît această victorie atît de provizorie asupra muzicii polifone ; coborîrea la nivelul muzicii omofone minimale a dus aproape concomitent la reacţii conjugate în direcţia revigorării discursului muzical prin intermediul polifonizării progresive a facturii instrumentale, prin îngemănarea unor principii omofone şi polifone. Astfel începe în fond suişul spre clasicism. Fantasia liberă şi lejerul rondo, menuetul, tema cu variaţiuni şi formele generate de cîntecul de dans îşi caută în acest context — ca şi piesa de caracter şi de gen — o ţinută artistică superioară şi stilizări corespunzătoare gustului epocii.

Preschimbările şi chiar mutaţiile urmăresc în sfera muzicii pentru pian particularizarea şi optimizarea scriiturii transparente, suple, elegante, dobîndirea unor expresii jucăuşe în mişcările avîntate şi mai profunde, mai confesionale în cele lente. Salba gamelor majore, a arpegiilor înşiruite şi terţelor paralele, şirul trilurilor, al trisonurilor tematizate sau ornamentale indică un nou fel de a concepe muzica, o nouă poetică şi mai cu seamă un nou simţ al formei. Muzica scrisă pentru clavicembalo, pentru clavicord sau pianoforte — instrumente diferite doar sub aspectul modului de producere a sunetului dar asemănătoare în privinţa posibilităţilor tehnice reale —, noua muzică pentru instrumente de claviatură cu coarde răsare din tradiţii franceze, engleze, spaniole, italiene şi ger-

Scanned with OKEN Scanner

mane iar procesul de centralizare și suma momentelor de interferență care îl însoțesc generează calități intrinsece noi prin definiție. Această muzică este în tot și în toate lumească iar scopurile ei sunt de o imediateță indiscutabilă. Cuceririle tehnice se aplică în sensul adîncirii conținutului de expresie, al diversificării acestuia ; și astfel se dezvoltă o literatură pianistică, constituită prin referire la o tipologie precumpănitor lirică, dramatică, epică sau reflexivă, în toate manifestîndu-se intensificarea laturii concertante. Sonata, fantasia liberă, pe alocuri chiar și rondoul și menuetul primesc o amploare și apoi o consistență simfonică. Și tocmai simfonizarea progresivă a muzicii pentru pian determină — prin substanțializarea suplimentară a mijloacelor de expresie și a obiectivelor artistice, prin conștientizarea valorii noilor obiective de creație care condiționează la propriu reproiectarea proporțiilor și modificarea strategiei compoziționale — reapropierea față de concepția bachiană. Numai astfel a fost posibilă găsirea acelui curs care să ducă la prototipuri simfonice și care să confere la rîndul lor reazem sonatelor simfonice pentru pian, create de Beethoven în anii săi de maturitate. La stabilirea acestui curs participă muzicieni de pretutindeni. Piesele de caracter și rondourile reflectînd stilul de recitare și stilul dansant derivat din lumea operei și a baletului, atît de pregnante în suitele unor maeștri ca Couperin și Rameau, compozițiile întruchipînd stilul galant și sensibil, datorate unui Telemann, Galuppi și Durante sau compozițiile ivite în școala preclasică vieneză reprezentată pe făgașul muzicii pentru pian de către Monn, Kozeluch și Wagenseil, toate la un loc se cer apreciate ca vestitoare ale unei tendințe supraordonatoare în sens clasic. Așa cum Wagenseil poate fi considerat unul din promotorii concertului pentru pian de accepțiune clasic vieneză, tot astfel compoziții extrem de numeroase, ivite în locuri și școli evident diferite, converg către ceea ce va defini în esență stilistica muzicii clasice.

Muzica, „cea mai puternică dintre arte“ cum o va numi mai tîrziu Schopenhauer, a rămas din păcate oarecum în afara cercetării și cunoașterii filosofice mai profunde. Generalitățile emise, oricît de măgulitoare și frumoase, nu aveau darul să treacă pragul unor locuri comune. De vreme ce interpretarea filosofică a fenomenului muzical conduce inevitabil la disocierea creației muzicale culte, odată cu recunoașterea și izolarea pe de o parte a *muzicii acompaniatoare* — legată și dominată de text — iar pe de altă parte a *muzicii independente* — pur instrumentale —, muzicienii creatori sunt vital interesați în afirmarea și recunoașterea unei concepții

fundamental unificatoare prin depistarea intuitivă a *conştiinţei de sine a muzicii*. Metodologia filosofică şi cea compoziţional-muzicală evoluează astfel în direcţii opuse. Ceea ce mai tîrziu se va închega sub aspectul sistematicii metafizice postkantiene în *Estetica conţinutului* şi în *Estetica formei*, iar mai apoi în *Estetica sentimentului* sau *expresiei*, coexistă într-un fel sau altul în muzica preclasică şi clasică. Insistenţa asupra „facturii pure", *lipsită de orice implicaţii extramuzicale generate fie de cuvinte asociate melodiei, de figuri retorice, fie de intenţii subsidiare descriptive sau programatice*, arată între altele dorinţa de a departaja *esenţa* de *aparenţă*, de a face abstracţie de tot ce nu mărturiseşte *fenomenul în sine*. Într-o epocă în care muzica instrumentală se dezvoltă în ansamblul genurilor constitutive incomparabil mai repede şi mai puternic decît muzica vocală, vocal-instrumentală şi coral-orchestrală, dar în care gîndirea critică nu poate trece dincolo de adevărurile genurilor muzicale legate de text, compozitorii se văd îndemnaţi să caute sprijin în arta unui mare muzician pentru care dihotomia în muzica acompaniatoare şi muzica independentă practic nu a existat : Johann Sebastian Bach. Cu aceeaşi îndreptăţire, discursul muzical de natură vocală, vocal instrumentală sau pur instrumentală este dirijat de o legitate unică şi atotcuprinzătoare la nivelul facturii muzicale esenţializate. Efectuînd ample contrageri în simultaneitate, accentuînd numitorul comun al celor mai diferite efecte şi ipostaze particulare, Bach modelează în opera sa tîrzie elementele de maximă generalitate adecvate discursului muzical, consfinţind principiul invenţiunii tematice generatoare de procese de extensiune şi de reordonare în lanţ. La rîndul lui principiul invenţiunii tematice a permis separarea şi autonomizarea relativă a entităţilor tematice cuprinse şi articulate în tema de referinţă, derivarea dintr-un întreg divizibil a unor entităţi principale şi a unor entităţi colaterale, fapt care concură la edificarea formei de sonată bitematică de tip dezvoltător, deci la redimensionarea formelor muzicale aferente sonatei, concertului instrumental şi simfoniei clasice.

Anticipaţiile făcute de Bach nu au fost limitative ci dimpotrivă creatoare. În această lumină a fost privită opera celui mai de seamă sistematician pe care l-a cunoscut istoria muzicii şi unul din ultimii mari creatori-teoreticieni. Nici Haydn, nici Mozart şi nici Beethoven nu au reuşit sau nu au încercat măcar să asigure creaţiei lor o astfel de fundare teoretică de o ştiinţificitate exemplară. Sub raport analitic, istoric comparativ, practic-estetic, al specificităţii componentelor de limbaj şi factură, al organonului de genuri şi forme, al tehnicii de compoziţie propriu-zise, opera lui Johan Sebastian

Scanned with OKEN Scanner

Bach constituia o stea de primă mărime pe firmamentul artei clasice. Reperată la orizontul timpului, în contextul formării muzicii clasice și al prefacerilor produse de evoluția artelor și filosofiei, opera lui Bach iradia generoase virtuți orientative și echilibrante, îndrumătoare către tărîmurile fertile ale substanțialității pur muzicale și ale arhitecturii sonore unitare de proporții monumentale. Aceasta deoarece îndeosebi în muzica instrumentală a marelui creator se concretizează la modul cel mai relevant și ilustru unitatea contrariilor, și anume acea unitate a contrariilor supraordonatoare peste timp, spațiu și condiții cultural-istorice, atestînd comuniunea în plan superior și interdependența concretă a muzicii baroce și clasice, confirmată încă o dată către sfîrșitul epocii clasice prin natura operei instrumentale a lui Beethoven.

Pentru a înțelege mai deplin rostul lucrurilor ne întoarcem acum la observațiile lui Goethe, care se acordă perfect cu arta sădită în opera lui Bach. „Armonia maselor și puritatea formelor" care se manifestă la nivelul „părților fără de număr ce se contopesc în mase întregi", „însuflețite în părțile lor cît de mărunte" „mergînd pînă și la cea mai minusculă nervură", totul fiind „cauzal-corespunzător și util întregului" „întretăiat și totuși durat pentru eternitate" se identifică cu esența sistematicii compoziționale create de Bach. „Irezistibila forță a marelui întreg" care lasă „o grandioasă impresie" îi va face pe marii clasici dornici „de a cuprinde în operele lor uriașul spirit al fraților noștri mai vîrstnici".

„Singura adevărată este arta caracteristică", „ea este deplină și însuflețită", ne face „frați în spiritul deslușirii adevărului și frumosului".

În opera lui Bach s-a întruchipat la modul cel mai pur și peren ceea ce Goethe numește „spiritul proporțiilor în sine frumoase și participînde la eternitate, ale căror acorduri principale pot fi demonstrate, ale căror taine însă pot fi doar simțite".

Convingerea lui Goethe, vibrantă în cuvintele măiestre că „în om sălășluiește o natură creatoare care se adevereşte activă atunci cînd existența lui este asigurată" poate fi legată și de destinele compozitorilor care s-au manifestat de-a lungul însemnatelor momente de trecere din Baroc în Clasic. Și dacă contemporanii puteau să considere împreună cu Herder (conform scrierilor din anii 1784—1791) că „întreaga istorie a omenirii este o pură istorie naturală a forțelor, acțiunilor și înclinațiilor umane după loc și timp", apoi opera lui Johann Sebastian Bach, „mai presus de molaticile teorii estetizante de dată mai recentă" (Goethe) putea să contribuie cu prisosință la cristalizarea sensibilității și rațiunii muzicale clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Avertismentul lui Goethe se adresa și muzicienilor care, prin 1772 se apropiau de ținuturile înalte ale artei clasice : „Vor să vă facă să credeți că artele frumoase ar fi fost plămădite din înclinația — pe care am avea-o cu toții — de a înfrumuseța lucrurile care ne înconjoară. Aceasta nu-i adevărat ! Deoarece în sensul în care ar putea fi adevărat, cuvintele sunt folosite de burghez și de meșteșugar, dar de nici un filosof.

Arta este formativă cu mult înainte de a fi frumoasă, și totuși artă atît de adevărată și mare, adesea chiar mai adevărată și mai mare decît frumusețea însăși".

În acest punct de convergență se încheie și succesiunea temelor și variațiunilor care au făcut obiectul acestor preliminarii.

Scanned with OKEN Scanner

2. GENURI ŞI MODALITĂŢI

Literatura sonatei clasice impune efectuarea unor observaţii conjugate, motivate de diversitatea direcţiilor şi de interferenţele acestora în coordonatele practicii muzicale. Cercetarea monografică a acestei literaturi întinse condiţionează la rîndul ei comparaţii ciclice privind ansamblul genurilor muzicale specifice şi dinamica devenirii la scara întregii culturi muzicale clasice.

Tipologia sonatei clasice reflectă cu intensitate deosebită marea temă a epocii clasice : *arta conducerii ideilor muzicale*. Generalizările metodologice legate de buna şi frumoasa conducere a ideilor muzicale se fac remarcate pe tărîmul sonatei clasice în egală măsură pe treapta unei simplităţi accentuate ca şi la nivelul celei mei mari complexităţi. Deschiderea proiectată de aceste poziţii extreme este vastă şi particulară numai sonatei, de aici decurgînd statutul de excepţie pe care îl deţine sonata clasică în contextul dezvoltării genurilor muzicale.

Teoria şi sistematica compoziţiei muzicale de natură clasică acoperă în consecinţă sfere de probleme mult nuanţate, făcînd trimitere la arta conducerii ideilor muzicale. Acest imperativ conferă logicii şi tehnicii compoziţionale o anume procesualitate creatoare, conducînd totalitatea elementelor constitutive discursului muzical de organizare şi organicitate superioară, spre realizarea substanţialităţii artistice.

Profilul sonatei clasice corespunde în momente date convergenţei unor factori de primă importanţă. Aici se concentrează cuceririle de ordinul esteticii aplicate, al esteticii conţinutului şi formei muzicale precum şi cele corespunzătoare construcţiei sonore desfăşurate şi limbajului muzical. Sonata pentru pian se impune ca un adevă-

Scanned with OKEN Scanner

rat sistem de referință, conform căruia se dimensionează prin analogie tipul sonatei pentru pian și violină (și mai tîrziu varianta acestuia, pentru pian și violoncel). Trioul, cvartetul și cvintetul cu pian fac parte de drept din tipologia sonatei, criteriile de ordonare ale discursului muzical fiind statuate prin raportare la legitatea și dramaturgia sonatei pentru pian, particularizate și extinse odată cu participarea unor voci asociate sau a unor ansambluri de instrumente soliste (omogene sau mixte) cu funcții precizate ; rolul pianului este aici precumpănitor, deoarece mai cu seamă acest instrument cu claviatură centralizează cele mai diferite aspecte ale înnoirii ivite în planurile facturii și arhitecturii muzicale de contingență solistic-concertantă și camerală.

În concordanță cu concepția predominantă în cea de a două jumătate a secolului al XVIII-lea și în primul pătrar al veacului al XIX-lea, sonata îndeplinește deopotrivă funcțiuni de ordin artistic, didactic și social. Această situație de excepție corespunde faptului că în comparație cu celelalte genuri muzicale, sonata dobîndește probabil cea mai amplă răspîndire în cele mai largi straturi ale societății de atunci, acreditîndu-se în viața cotidiană, răsunînd în casele cunoscătorilor și iubitorilor de muzică. Sonata este dedicată cu predilecție mediilor și cercurilor private, „micului" și doar rareori „marelui concert", înflorind îndeobște în afara vieții muzicale instituționalizate rezervată în primul rînd teatrului liric și marilor genuri vocal-orchestrale, simfonie și concertului instrumental.

Sonata răspunde așadar în genere unor comandamente diferite, ceea ce se reflectă în felul ei de a fi în special în conținutul de expresie pe care îl relevă o factură instrumentală variat dozată. Sonata este mai întîi sortită lecturii muzicale, plăcerii de a cînta, divertismentului în înțelesul superior al designației, formării gustului artistic și promovării frumosului muzical. Reprezentarea ei prin interpretări măiestrite și nuanțate configurează abia mai tîrziu preocupările amatorilor de muzică cultivați, posesori ai unei tehnici instrumentale solide. Autorul sonatei, virtuoz interpret al compoziției prin însuși atributele profesiunii de creator de opere muzicale, viza perfecțiunea. Dar sonata echivalează totodată cu un compendiu al tehnicii de compoziție de ardentă actualitate, fiind expresia unui profesionalism tot mai marcat și tocmai de aceea loc de demonstrație al științei și artei de a compune muzică de factură complexă. Solicitînd concentrarea maximă a elementelor de discurs muzical, ca și dimensionarea stringent logică și integral comprehensibilă a desfășurării sonore, sonata clasică devine un concentrat de idei, un gen al esențelor și comparațiilor care absoarbe și valorifică suma înnoirilor ivite în structura melodică și armonică, în largul

Scanned with OKEN Scanner

mijloacelor de expresie și de construcție muzicală. Cu iuțeală, sonata împrumută sau imprimă vremelnic altor forme și genuri instrumentale trăsături specifice, experiența dobîndită și informația memorizată, situîndu-se astfel în centrul activității componistice, transformîndu-se într-o entitate modelatoare și legiuitoare.

Mărirea progresivă a razei de circulație și afluxul beneficiarilor reali sau potențiali stimulează în măsură crescîndă interesul editorilor și copiștilor din marile și mai micile orașe ale muzicii. Menținerea unor convenții și clișee statornicite se justifică astfel, dar ca reacție se multiplică și fremătătoarele contribuții venite să depășească și să spulbere acalmii stînjenitoare. De aici pornește drumul de glorie al unor creații impunătoare, construirea unor cicluri de mișcări investite cu forme de superioară consistență și complexitate artistică.

Modernizarea eruptivă a vieții muzicale și emanciparea socială a muzicienilor policalificați, spiritul de inițiativă al compozitorlor solicitați să confere strălucire centrelor europene de cultură muzicală și să participe tot mai mult la schimburile internaționale de valori artistice, prilejuiesc și întărirea unui puternic sentiment de modernitate. Modernizările de limbaj și factură muzicală țin pasul evenimentelor ce se desfășoară în paralel în lumea literaturii și dramaturgiei. În sistemul artelor frumoase, muzicii i se recunoaște nu mai puțin decît locul de frunte. Laicizată pînă în temelii, muzica cultă se revarsă din albii devenite neîncăpătoare. Astfel se instaurează un sentiment de modernitate atît de ardent după anul 1750, încît conduce nu numai la negarea vremelnică a tradițiilor locale ci și la uitarea voită a creațiilor culminante aparținînd trecutului apropiat, Barocului tîrziu. Producția muzicală de stare înnoitoare găsește o desfacere rapidă, chiar și stridențele în materie de compoziție sunt preluate cu succes de casele de editură. Sentimentul de modernitate operează asupra mediului muzical, făcînd să se adîncească convingerea după care fiecare compoziție capătă un sens nou într-un context nou. Două decenii pline de rotiri și tatonări, „încununate" cu destul de multe rezultate parțiale și formule repetitive au fost necesare precizării unor drumuri de înaintare ; noile drumuri implicau însă și anumite întoarceri la izvoare, reluări substanțiale și redimensionări pe orizontala și verticala sistematicii de compoziție. Cutezanța actelor de emancipare și întărirea sentimentului de modernitate de referință clasică și apoi de consistență înalt clasică, capătă înțelesuri depline odată cu reunirea experienței într-o viziune de ansamblu.

Scanned with OKEN Scanner

În preajma anului 1772 se configurează soluționarea unor sfere de probleme capitale în ordonarea generalizatoare a noii tehnici de compoziție clasică, definitorie pentru profilarea unui stil de epocă. Deviza modernității o constituie de acum înainte echilibrul și acordul părților întregului — nu neapărat și simetria dispunerilor sub raportul macrostructurii și microstructurii, al jocului în suprafețele părților și ciclului de mișcări —, al desfășurării orientată în spiritul formelor și proporțiilor de contiguitate dezvoltătoare și dialogală, subliniind tendințe de extensiune și diversificare în limitele unei stilistici virtual deschisă particularizării.

Sonata parcurge orizontul și povîrnișul unor decenii frămîntate, răsărind dintr-o anterioritate pe care o neagă prin reacții multiple și de care se desparte. Prinderea de rădăcini în solul spiritualității clasice și înnoita intelectualizare a actelor de compoziție determină experimentarea și verificarea selectivă a principiilor de organizare extensiv și intensiv dezvoltătoare precum și normarea superioară a procedeelor de scriitură în cadrul sonatei, fapt ce se repercutează asupra practicii de compoziție în întregul ei. În această condiționare nouă, în egală măsură determinată și determinantă, se realizează în esență imperativul reunirii în sinteză și totodată în calitate nouă a modalităților de discurs de ordin polifon și omofon.

Sonata clasică include atît superpoziții cît și decupări de elemente de maximă simplitate și eficiență, dezvoltabile și variabile la nesfîrșit, înlesnind de asemenea integrarea discretă și apoi vertiginoasă a polifoniei în omofonie. Unitatea melodică, păstrată ca atare — în genere sub forma unității abstracte — în majoritatea tipurilor de forme monotematice de specificitate contrapunctică, este înlocuită printr-o pluralitate motivică — motivul putînd fi interpretat și aplicat sub forma unității concrete —, printr-un complex de nuclee caracteristice care parcurg și umplu cadrul formelor bitematice sau politematice de tip dezvoltător. În conformitate cu acest principiu, temele conjugate derivă una din alta pe temeiul divizibilității multiforme a întregului ca și al autonomizării amănuntului, al fragmentării tematice în verigi mici, în rudimente. Motivul, sîmburele tematic sau celula melodică, reprezentînd cea mai mică articulație caracteristică în arcul constructiv al frazei, vestește proiectarea sensului propriu unui întreg care este constituit din secțiuni expozitive, dezvoltătoare (sau tonal-comparative) și reexpozitive, deci din progresii, contraste, opoziții, punți de legătură, concluzii și rememorări calitativ nuanțate.

Realizarea și impunerea *formei părții principale de sonată* ca rezultat al înnoirilor fundamentale ivite în anii 1730—1750 deschide marea problemă a ciclului de mișcări, atingînd însăși finalitatea

Scanned with OKEN Scanner

sonatei clasice. Trebuie însă să ne imaginăm adevărata accepţiune a formei părţii principale de sonată la nivelul timpului respectiv, pentru a înţelege la modul real felul în care s-au constituit elementele unui concept de importanţă excepţională. În viziunea oferită de tratatele de compoziţie ale epocii — de pildă : *Versuch einer Anleitung zur Composition* (vol. III, 1793) de Heinrich Christoph Koch — forma părţii principale de sonată se modelează în totalitatea momentelor cuprinse după natura şi funcţiunea generatoare şi coordonatoare a temei (= frazei) muzicale principale, care conţine la rîndul ei şi în conformitate cu legile sintaxei clasice mai multe propoziţii intercondiţionate, adică cel puţin două propoziţii structurate din punct de vedere muzical prin articularea cursivă a unor microentităţi motivice care pot fi identice, asemănătoare sau diferite. În principiu, *tema* sau *fraza principală* este astfel compusă încît să genereze direct o altă temă sau frază de regulă mai concisă, anume *tema* sau *fraza muzicală colaterală*. Unitatea cauzală dintre tema sau fraza principală şi tema sau fraza colaterală — care, luate la un loc constituie două complexe tematice reunite în aceeaşi idee — este legic întărită prin punte (tematică) de legătură dintre cele două secţiuni tematice concordante — *Hauptsatz ; Seitensatz* — precum şi prin concluzia expoziţiei formei bitematice de sonată. De asemenea, conţinutul temei sau frazei principale domină secţiunea dezvoltătoare (cea mediană a formei de sonată), tehnica dezvoltării tematice fiind iniţial derivată din tehnica varierii interludiilor din cadrul fugii baroce. Potenţarea sugerată de momentele de fugato, atît de frecvente şi în creştere ca importanţă în ansamblul muzicii clasice, rezidă de fapt din natura progresiv dezvoltătoare şi amplificatoare a interludiilor ascendent gradate în desfăşurarea fugii. Recursul la astfel de procedee dezvoltătoare în cadrul noii forme de sonată, considerată ca principala formă definitorie pentru profilul noului ciclu de mişcări cu forme asemănătoare sau diferite este istoriceşte şi artisticeşte justificat, prin însăşi concepţia peremptoriu valabilă pentru muzica clasică în totalitatea genurilor şi formelor particulare : ea nu cunoaşte separarea expresiei muzicale de forma muzicală. Această distincţie separatoare se va aprofunda abia în evoluţia muzicii romantice. În acord cu aceste premise, dezvoltarea înclină către deducerea şi valorificarea unor aspecte tematice ale expoziţiei, apte să primească extensiuni sau particularizări prin fragmentare şi recombinare multiplă în condiţii tonale diferite, după care climatul tonalităţii iniţiale se restabileşte în reexpoziţia (repriza) formei de sonată, pentru a nu mai fi părăsită pînă la concluzia şi închiderea formei.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul de schițare, conturare, edificare și de consolidare a principalei forme aferentă tipului de sonată de spirit clasic, parcurge cu aproximație intervalul dintre anii 1730—1780. Începuturile sunt oarecum incerte fiindcă pot fi depistate în ambianțe culturale și școli de compoziție, în genuri și forme muzicale diferite ; ultima fază conclusivă se deapănă însă cu precădere în creația lui Haydn. În esență, acest proces multiplan are ca obiect trecerea de la forma bipartită de tip monotematic la forma tripartită (tematic dezvoltătoare) de tip bitematic (sau politematic). În limbajul epocii, forma bipartită de tip monotematic — axată pe o singură frază muzicală, respectînd criteriul tensionării discursului sonor din regiunea tonicii către regiunea dominantei, secțiunea secundă a formei refăcînd drumul în sens invers, descriind o tensionare conclusivă din regiunea dominantei în cea a tonicii — se chema simplu dar atît de concludent : *Suitensatzform*. Forma principală a suitei instrumentale, guvernată de o singură frază, va comporta de aici înainte interpolarea unei fraze muzicale colaterale, pregătită printr-o punte tematică urmată de o succintă concluzie, care face de regulă trimitere la fraza principală, precum și interpolarea unei secțiuni distincte, necesar contrastante și dezvoltătoare. Astfel se clarifică treptat ceea ce va fi *Sonatensatzform*. Se pare că sub aspect teoretic, meandrele acestei deveniri au fost atît de complicate încît pînă și compendiul lui Koch, din 1793, recunoaște forma tripartită ca principala formă a sonatei, fără să indice însă și denumirea celor trei secțiuni distinctive, anume expoziția, dezvoltarea și repriza, în ciuda faptului că cel tîrziu în creația lui Haydn din anii 1772—1781 existau adevărate modele, călăuzitoare în acest sens, anticipate și ele de alte modele preclasice, aparținînd anilor 1733—1742. Abia acum sonata clasică suie la zenit, situîndu-se în centrul preocupărilor de creație și încorporînd valori dintre cele mai înalte. Sonatei pentru pian i-a fost sortit să treacă în triumf prin epocă, și aceasta datorită creațiilor lui Haydn, Mozart și Beethoven, a marilor ctitori clasici.

Forța motrică a acestei treceri de la o formă îndelung utilizată și devenită neîncăpătoare la o altă formă superioară sub aspectul complexității și diriguitoare de aici înainte, a fost desigur arta conducerii ideilor muzicale, acum a ideilor principale și colaterale. Clasicizarea intensivă a expresiei muzicale determină clasicizarea extensivă a formei muzicale, fenomen de primă importanță care solicită sublinierea că în avans se găsește mai totdeauna expresia muzicală, propulsată de înnoirea vertiginoasă a tehnicii de virtuozitate instrumentală, mai variată și mai autentic modernă decît schema formală corespunzătoare, care se încheagă și se echilibrează mai greu, în urma unor cristalizări și generalizări succesive.

Scanned with OKEN Scanner

Vechile tipare ale formei bipartite de tip monotematic au permis lui Domenico Scarlatti etalarea, varierea excepțional de instructivă și apoi perfectarea strălucitoare a unor soluții de virtuozitate pianistică. Scarlatti — corifeul claveciniștilor italieni — a fost acel muzician de geniu care a știut să confere vechii forme bipartite — relativ fixă — cele mai diferite concretizări arhitecturale. Cele 555 de lucrări într-o singură parte (cu rare excepții, două mișcări în caracter dansant, mărturisind tipul suitei rudimentare sunt reunite într-o singură sonată) constituie poate cel mai întins repertoriu de soluții clavecinistice din cîte există, un adevărat conglomerat de creații în care prevalează scriitura de o claritate impecabilă. În această lume închisă, străbătută de evoluții și culminații urmate de momente de stagnare și de involuție, limpiditatea formei rămîne exemplară. Arta conducerii ideilor muzicale pare a sta sub semnul jocurilor îndrăznețe dezlănțuite cu har în toate registrele claviaturii, de o pregnanță și plasticitate adesea fără cusur, al cizelării scriiturii și stilizării expresiei plină de grație și de forță, de contraste și surprize încîntătoare. Dar Scarlatti nu se lasă în voia jocului, el controlează riguros evoluția motivelor secvențate și larg arcuite, dimensionînd amănuntul și întregul formei printr-o voință de stil cu totul ieșită din comun, chiar și acolo unde observă cu strictețe unele convenții și filoane tradiționale. Variantele de formă bipartită atrag atenția prin originalitatea lor, prin trimiterile la viitoare forme pe care Scarlatti le prefigurează în legea lui dar nu le concretizează ca atare pe deplin. Noianul de formule descrie un ambitus larg, pornind de la elemente vechi în genul invențiunii baroce pe două voci, al concertului italian cu bas continuu, al pieselor de caracter sau de gen ; această acumulare duce apoi la cuprinderea unei fraze colaterale dedusă din structura primei fraze, confirmată apoi și în cea de a doua secțiune a formei bipartite care tinde în astfel de situații să se instituie într-o repriză. Elocvent modernizante sunt de asemenea unele succinte dezvoltări, mai mult pasagere și accidentale, totuși de o distincție și finalitate artistică remarcabilă. În acest sens, Scarlatti este nu numai un precursor ci și un novator.

Din prima categorie face parte de pildă prima compoziție din cele treizeci reunite în culegerea publicată la Londra în anul 1738 și intitulată *Esercizi per gravicembalo*, anume *Sonata în re minor* (numărul 366 în ediția lui Alessandro Longo și totodată numărul 1 în catalogul cronologic al tuturor sonatelor, întocmit de Ralph Kirkpatrick), de fapt o invențiune barocă pe două voci (numărul 15 din volumul al doilea al Ediției Peters îngrijită de Hermann Keller și Wilhelm Weismann). Fundamentarea contrapunctică este evidentă

Scanned with OKEN Scanner

în cea de a treia compoziţie a culegerii din *1738*, *Sonata în la minor* (L. 378 ; K. 3 ; Ed. P. 45, vol. II), caracterizată prin lapidare imitaţii motivice, prin tematizarea gamelor cromatice şi a acordurilor de septimă micşorată. Rudimente de suită apar în timpuria *Sonată în Fa major* (L. 75 ; K. 78 ; Ed. P. 26, vol. I), în cele două forme miniaturale, doar creionate, adnotate *Gigha, Minuet.* La antipodul acestor simple exerciţii (cărora li se alătură multe altele de acelaşi fel care nu depăşesc un anume fond stilistic al epocii preclasice şi nici nu ocolesc neapărat locul comun) strălucesc acele piese de eleganţă desăvîrşită şi de o noblete cuceritoare, ca de pildă *Sonata în Re major — Non Presto, ma in tempo di ballo* (L. 463 ; K. 430 ; Ed. P. 11, vol. I), o capodoperă de mare popularitate şi atît de clasică în spirit, construită în întregime pe articulaţiile unui singur motiv care umple cele două secţiuni ale formei perfect simetrice. Extinderea cadrului formal configurează ceea ce virtual poate fi socotit ca o convergenţă către tipologia formei bitematice de sonată, bipartită prin lipsa secţiunii dezvoltătoare. Concludentă în această direcţie este (marea) *sonată în Re major — Allegrissimo —* (L. 465 ; K. 96 ; Ed. P. 11, vol. III) particulară prin evidenţierea unei fraze colaterale, pregătită printr-o punte tematică şi arcuită prin valorificarea unor entităţi motivice variabile, acestei expoziţii veritabile corespunzîndu-i o repriză consecventă. *Sonata în re minor* — Toccata. Allegro — (L. 422 ; K. 141 ; Ed. P. 15, vol. III) învederează de asemenea existenţa unor segmente de formă bitematice, subliniate prin cadenţe, prin întreruperea iureşului şi schimbarea formulei tematizante. Apropierea toccatei de starea viitoarei forme de sonată fără dezvoltare o indică *Sonata în Re major — Presto —* (L. 461 ; K. 29 ; Ed. P. 10, vol. III), unde fraza colaterală, formată după toate legile omofoniei acompaniate, reprezintă unitatea tematică de referinţă în cuprinsul întregii forme. Pregnant bitematică este şi *Sonata în La major — Allegro —* (L. 495 ; K. 24 ; Ed. P. 42, vol. III), începută cu elemente de toccata care încheie de altfel şi o expoziţie bitematică ; particular proporţionată este şi secţiunea corespondentă, care poate fi interpretată ca o repriză modificată. Prototipul sonatei bitematice fără dezvoltare, deci strict bipartit poate fi văzut în *Sonata în Do major* (L. suppl. 2 ; K. 420 ; Ed. P. 4, vol. I), de felul ei parcă o mică simfonie militară în prima secţiune tematică şi o pagină de divertimento cu elemente onomatopeice în cea de a doua secţiune tematică, adusă frumos pe dominanta tonalităţii. În prealabil prima frază a fost delimitată nu numai de o cadenţă ci şi printr-o pauză generală lungită printr-o coroană, iar tema a doua a apărut în repriză pe tonică, conform tuturor normelor de mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

O altă compoziție — *Sonata în Do major* (L. 104 ; K. 159 ; Ed. P. 3, vol. II) — unește fraza principală și fraza colaterală într-o singură perioadă supraordonatoare, pentru a pregăti și legitima un eveniment de excepție, accentuarea secțiunii dezvoltătoare, brusc întreruptă printr-un pasaj în rapidă mișcare descendentă. În această „scenă de vînătoare" Scarlatti prefațează împliniri viitoare. Cascada de sunete care curmă dezvoltarea începută, arată că Scarlatti a știut care anume va fi drumul înnoirii, după ce posibilitățile imanente formei bipartite vor fi în întregime epuizate. Cu toate acestea, Scarlatti nu se avîntă dincolo de sfera precis circumscrisă a principalei forme de suită. Cu timpul scriitura se simplifică prin degajări de ornamente, prin înăsprirea desenului melodic și concentrarea substanței armonice. Un exemplu grăitor este *Sonata în si minor* — Allegro — (L. 263 ; K. 377 ; Ed. P. 50, vol. III), compusă în anul 1754. Această compoziție tîrzie vestește începuturile clasicismuui vienez, mai mult chiar, ea se învecinează cu finalul sonatei în aceeași tonalitate de Joseph Haydn.

Dar nu numai sub aspectul sintaxei muzicale creațiile lui Scarlatti prezintă un interes deosebit ci și sub cel al morfologiei muzicale. Tratarea acordurilor disonante și coordonarea planurilor tonale denotă o siguranță deosebită, aceeași apreciere solicitînd-o procedeele de modulație, extrem de avansate la vremea respectivă. Trecerea prin toate tonalitățile majore și minore, insistența asupra unor tonalități foarte rar folosite în prima jumătate a secolului al XVIII-lea — ca de pildă : Fa diez major ; La bemol major ; Si major —, apoi sublinierea relațiilor enarmonice, a progresiilor cromatice sau a digresiunilor tonale, al căror sens se lămurește abia în urma unor corecții succesive de trasee armonice, conferă originalitate unei concepții bine fundamentate. Întrebarea este : în ce măsură puzderia exercițiilor (dintre care nu mai puțin de 496 de piese au fost legate în copie în cincisprezece volume, de-a lungul anilor 1742—1757 și sub supravegherea autorului) a exercitat o influență directă asupra creației contemporanilor. Puncte de contingență cu arta unui Carl Philipp Emanuel Bach se lasă depistate, la fel ca și unele asemănări cu tipurile de scriitură folosite de alți compozitori. Și totuși, în anul 1753 cînd apare o nouă culegere de *Essercizi*, muzica este în bună parte revolută, nu atît prin expresia ei cît mai cu seamă datorită formei bipartitie care era pe cale de a ieși aproape complet din uz. Sigur este că ecoul virtuozității instrumentale demonstrate de Domenico Scarlatti nu s-a stins în epocă, poate chiar s-a amplificat într-o vreme în care virtuozitatea execuției se afla în creștere.

„Se știe cît de iute se preschimbă totul în sfera pasiunilor, deoarece ele însele nu sunt altceva decît mișcare și neliniște". „Un

Scanned with OKEN Scanner

muzician interpret trebuie să joace alternativ o sută de roluri diferite, el trebuie să întruchipeze o mie de caractere după cum vor chiar compozitorii astfel de lucruri". Aceste precizări din săptămînalul *Der critische Musicus an der Spree* editat la Berlin de Friedrich Wilhelm Marpurg (în anii 1749—1750) sunt concludente cu privire la misiunea interpretului-creator în contextul unei noi perioade din istoria muzicii, a unei perioade începute de curînd sub auspiciile unei mentalităţi necesar moderne, opuse mentalităţii vechi, în special teoriei afectelor şi formelor istorice de specificitate contrapunctică şi, în particular, suitei instrumentale. Marpurg, autorul unui tratat intitulat *Die Kunst das Clavier zu spielen* (vol. I. Berlin 1750, volumul al doilea apărut în anul 1761 tratînd teoria acompaniamentului) nu face decît să reflecte o atitudine modernă. Carl Philipp Emanuel Bach, publicînd tot la Berlin în anii 1753 şi respectiv 1762 cele două volume ale lucrării, explicită prin titlul complet — *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert* — şi insistă în această „cercetare asupra adevăratei maniere de a cînta la clavir, comentată prin exemple şi optsprezece piese-model reunite în şase sonate" în direcţia renovării radicale a tehnicii instrumentale, acreditînd astfel un stil interpretativ pe cît posibil unitar, demonstrînd modul de abordare al unui text muzical în complexitatea factorilor constitutivi. În prefaţa celei de a doua ediţii (Berlin 1759) citim fraza introductivă, plină de înţelesuri care reflectă importanţa sporită dobîndită în noua conjunctură de acest instrument : „Pe cît de multe avantaje posedă pianul, tot atît de numeroase sunt dificultăţile cărora le este supus în acelaşi timp". Poate pentru prima oară, un autor de tratat alătură scrierii sale teoretice şi exemplelor grăitoare o întreagă grupă de lucrări, pentru a atrage atenţia asupra unor mutaţii petrecute ce se cer considerate ca atare şi acceptate. Cel care avea să revendice drept o condiţie firească „acurateţea şi fineţea cea mai desăvîrşită a interpretării" are conştiinţa înnoirii înfăptuite, a participării active la o perioadă nouă.

Carl Philipp Emanuel Bach concepe şi publică aceste „cărţi de artă" în consensul mai larg al creaţiilor demonstrative ale lui Johann Sebastian Bach. El continuă în felul lui distinct o operă polifonică, a cărei importanţă este cu atît mai mare cu cît se accentuează verigile unei opere de altă natură, corespunzătoare unor condiţii şi aspiraţii fundamental schimbate. Grija pentru editarea şi răspîndirea lucrărilor lui Johann Sebastian şi publicarea în paralel a unor contribuţii proprii, originale şi deschizătoare de drumuri aprofundează această particularitate. Dar, în momentul în care Carl Philipp Emanuel publică noul compendiu al tehnicii şi interpretării pianistice, el dis-

Scanned with OKEN Scanner

pune de o operă constituită, consistînd în șiruri de sonate specificînd o tipologie modernă, pe deplin formată în jurul anului 1742. În anii imediat următori, tipologia sonatei moderne se impune ca cea mai înaltă expresie a arhitectonicii pur instrumentale, a discursului muzical de factură omofonă. Aici nu mai poate fi vorba de o manieră de tratare mai ușoară sau mai variată, cum este cazul pieselor izolate de formă bipartită sau a celor cuprinse în suită, fiindcă o anume ținută elevată este obligatorie, ca și existența în ciclul de mișcări a cel puțin unei părți care să reprezinte ideea formei de sonată de tip bitematic și tripartită ca organizare, prin instituirea dezvoltării tematice, interpusă între expoziția și repriza formei de sonată. Carl Philipp Emanuel este fără îndoială cel mai consecvent constructor al noii forme, cel mai decis în sensul optimizării normelor de scriitură și de proporționare extensivă aferente tipologiei învederate. Dacă el a fost neapărat unicul ctitor, rămîne să se lămurească în viitor. Premise au existat desigur și rămîne de văzut dacă nu cumva Wilhelm Friedemann Bach, împreună cu Carl Philipp Emanuel Bach și sub privirile părintelui lor, se afirmă în rîndul primilor realizatori ai unui proiect ce se cerea înfăptuit.

În anul 1733, Wilhelm Friedemann Bach compune o lucrare care poate fi socotită din mai multe puncte de vedere un model de referință : *Sonata în Fa major pentru două piane*. Cel care a extras știmele la acest „concerto" nu a fost altul decît marele Johann Sebastian Bach. El a copiat cu migală din partitura fiului partea primului și celui de al doilea cembalo, drept care multă vreme s-a crezut că lucrarea ar aparține tatălui și nu fiului cel mai iubit. Originalitatea acestei creații este poate mai presus de frumusețea ei, impecabilă de altfel. Dar această sonată concertantă are darul de a indica două izvoare limpezi care, prin unire, au hotărît cursul unei concepții cu totul particulară la nivelul anului 1733. Aceste izvoare țin de arta și de sistematica compozițională a lui Johann Sebastian Bach, de teoria formelor de canon și a variațiunii de coral. *Sonata în Fa major* este originală grație aplicării creatoare a principiului dimensionării în suprafețe largi și succesive a traseelor melodice structurate pe temeiul imitației severe și libere de canon. La rîndul lor, aceste trasee larg arcuite și răsfirate se articulează prin referire la substanțe tematice generatoare de aspecte corelative, deci apte de a fi supuse unor varieri discrete sau substanțiale, de a căpăta extensiuni și de a comporta decupări și recombinări multiple și multiforme.

Sonata în Fa major pentru două piane de Wilhelm Friedemann Bach poate fi interpretată ca o contribuție convergentă operei pe care o înalță în acest timp Johann Sebastian Bach. Mentorul cre-

Scanned with OKEN Scanner

ează în anul 1731 cele *Șase partite* din *Clavier-Übung I*. Partea a doua este terminată în 1733, constînd în *Concertul italian, în Fa major* și în *Uvertura (partita) în si minor*, ambele compoziții fiind scrise pentru clavecin cu două manuale. *Concertul italian* constituie în această situație un termen de comparație cu adevărat ilustru. În pagina de titlu la *„Zweyter Theil der Clavier Übung, bestehend in einem Concerto nach Italienischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art, vor ein Clavizymbel mit zweyen Manualen*, Johann Sebastian Bach precizează că el oferă amatorilor de muzică un concert compus după gustul italian și o uvertură în manieră franceză. Lucrări mai deosebite sub toate aspectele exterioare cu greu puteau fi alăturate și totuși trăsătura de unire se cere căutată în scopul urmărit, care trebuie să fi fost negreșit de importanță superioară. Bach descrie înainte de toate două sfere stilistice total diferite, pe care le subliniază și prin opoziția tonală exprimată de Concertul în *Fa major* și de Uvertura (partita) în *si minor*. Semnificativ este și faptul că în vederea editării (care s-a realizat probabil în primăvara anului 1735), Bach a transcris uvertura (partita) din *do minor* (tonalitatea ei inițială) în *si minor*. În al doilea rînd, Bach concentrează în cîntul unui instrument cu două manuale — care poate să sugereze diferențieri dinamice și registrale nete — un discurs muzical complex, adecvat unor ansambluri instrumentale omogene sau mixte care pot reprezenta două grupe complementare înzestrate cu funcții dialogale. Pornind de la acest cadru și folosind aceste elemente date, Bach dezbate în esență criteriile de reînvestire a formelor libere și severe, prin procedee extensiv și intensiv dezvoltătoare. Fără a încerca un paradox, se poate considera că Bach întreprinde o exegeză asupra severității formelor libere și libertății oferită de formele severe. În aceste puncte nodale ale discursului muzical se lasă reperată natura specifică a concertului și partitei, înțelese ca două părți ale unui întreg. În centrul atenției se află așadar legitățile de organizare a formelor ciclice de mari proporții, interdependența substanței tematice generatoare în cuprinsul marelui întreg compus din părți contrastante dar convergente, de expresie și caracter diferite, concepute toate prin referire la un mănunchi de figuri melodice care se constituie în motive, pentru a da naștere la rîndul lor unor fraze, duble fraze, unor perioade și duble perioade, articulate într-un fel sau altul prin intercalarea unor mici încheieri tranzitive conducînd cu necesitate la acea concluzie sau frază conclusivă care corespunde momentelor succesiv afirmative. Dar nu magistrala partită a reținut atenția contemporanilor, ci grandiosul concert. Filiația motivică și atît de complexa valorificare a monadelor tematice în cele două secțiuni ale

Scanned with OKEN Scanner

formelor reunite în suită, toate deci de tip bipartit, ţineau în acest stadiu de lumea muzicii vechi, pe cînd organizarea celor trei părţi ale concertului simboliza lumea modernă.

Acesta pare să fi fost punctul de plecare ales de Wilhelm Friedemann Bach în vederea compunerii *Sonatei în Fa major pentru două piane*. În linii mari, tipologia concertului italian ghidează fără îndoială demersul compoziţional. Cele trei părţi ale lucrării respectă cerinţa unităţii tematice a întregului ciclu de mişcări, chiar dacă această unitate rămîne relativă şi descreşterea valorică a părţilor — Andante ; Presto — în raport cu consistenţa primei părţi este reală, poate şi inevitabilă. Oricum, profunzimea expresiei şi monumentalitatea deschiderilor din partea lentă a *Concertului italian* — Andante — precum şi vigoarea şi gradaţia ascendentă a valurilor tensionale din finalul acestui concert — Presto — nu pot fi egalate. Însă prima parte din *Sonata* lui Wilhelm Friedemann rezistă cu succes comparaţiei cu prima parte din *Concertul* lui Johann Sebastian Bach, deoarece premisele formei muzicale desfăşurate şi implicit legile de organizare a discursului sunt aici altele.

Distribuirea vocilor la două instrumente favorizează dimensionarea concertantă a discursului muzical, conceput prin referire la legitatea canonului. Toate mişcările constitutive respectă la modul concret această legitate, ceea ce conferă întregului organicitatea lui. În prima parte însă — Allegro moderato — Wilhelm Friedemann Bach construieşte o formă tripartită cu subsecţiuni precis dar particular delimitate, realizînd un prototip de felul „formei principale de sonată". Expoziţia, dezvoltarea şi repriza formei tripartite de sonată cu elemente bitematice (dacă nu politematice în speţă) ascultă aici de un principiu ilustrat de Johann Sebastian Bach deopotrivă în perimetrul invenţiunilor pe două şi trei voci, al armonizărilor de coral şi al variaţiunilor de coral. Obîrşia lucrului poate fi văzută în forma ternară proprie multor coraluri, a unor complexe melodice care reflectă structura cînturilor medievale culte şi laice. Într-o fază istorică în care tradiţia orală a poeziei cîntate tinde să se înscrie în matca fenomenelor literare moderne, muzica instrumentală participă împreună cu genurile vocale laice la această revigorare importantă, echivalentă cu deschiderea unei noi perioade. Interesul pentru alcătuirea ternară a macrounităţilor melodice de tip polistrofic trebuie să fi fost foarte mare în acele landuri germane în care literaţii şi muzicienii tindeau să reliefeze marile valori conţinute în arta legată de *Meistersang* şi de *Meisterlied*. Reluarea în alt spirit a unor structuri de tradiţie medievală putea să echivaleze

Scanned with OKEN Scanner

pe undeva cu transformarea acestora în clasic, sau cel puțin cu clasicizarea unor aspecte noi și particulare, mărturisind un proces de derivare calitativă.

În abordarea acestei chestiuni complicate nu pot fi uitate două aspecte de importanță majoră. În primul rînd, atît Wilhelm Friedemann cît și Carl Philipp Emanuel Bach sunt muzicieni dublați de o formație universitară, deci intelectuali în toată puterea cuvîntului și adevărate somități artistice ale vremii. Carl Philipp Emanuel Bach se va afirma de altfel și ca literat, bucurîndu-se de prietenia unor scriitori de vază ca Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Gottlieb Klopstock, Matthias Claudius, Johann Heinrich Voss. După moartea compozitorului înțeles ca confrate, Klopstock va spune în epigraf : „Carl Fhilipp Emanuel Bach, profundul armonist a unit noutatea cu frumusețea, fiind mare în muzica condusă de cuvînt și încă și mai mare în cutezătoarea muzică desprinsă de puterea cuvîntului". Graiul absolut al muzicii pur instrumentale este implicit recunoscut în arta unui creator care „unise noutatea cu frumusețea". În al doilea rînd, cu aproximație în perioada demarcată de anii 1730 și 1750, deci în contextul ivirii și amplificării stilului galant și stilului sensibil care laolaltă converg către reliefarea unei noi melodicități precum și unei înnoite transparențe armonice, într-o vreme care participă la ceea ce se va numi *Geniezeit* — *Timpul geniilor* — și în care se petrec mari schimbări novatoare pe tărîmul morfologiei muzicale, genurile vocale de proporții medii și mai reduse, de natura cantatei, a ariei sau liedului în varietatea formelor concrete se află în centrul preocupărilor generale. Muzicienii și literații se întîlnesc aici pe un teritoriu comun, ocupîndu-se în special de *„Sing-Poezie"*, de calitățile muzicale cuvenite poeziei ca și de calitățile poetice necesare muzicii. *„Das redende Prinzip"*, adică (în sensul strict al cuvîntului) principiul grăirii sonore va decurge tot din această configurare de elemente. Pe această cale se accentuează lucrurile care izvorăsc din îndelungata tradiție a cîntului strofic de alcătuire ternară, corespunzînd unei anumite forme strofice exemplară în vechiul *Meisterlied* și diversificată în arta „maeștrilor cîntăreți". Construcția strofică de referință poartă designația *Bar* sau *Barform*.

Trebuie avut de asemenea în vedere că ecoul poeziei lirice de dragoste și al cîntului epic generat de *Meistergesang* era departe de a fi stins, chiar dacă tradiția consolidată în secolul al XIV-lea și culminantă în secolul al XVI-lea odată cu creația lui Hans Sachs din Nürnberg, cunoscuse un declin în prima jumătate a secolului al XVII-lea, provocat de urgia Războiului de treizeci de ani. Dar

Scanned with OKEN Scanner

ultima şcoală a maeştrilor cîntăreţi îşi închide porţile abia în anul 1839, la Ulm. În conformitate cu stipulaţiile breslei meşterilor cîntăreţi, *poezia multistrofică* se numeşte *„Bar"* iar *strofa „Lied"*. De aici rezultă legile construcţiei strofice, numărul strofelor proprii cîntecului fiind de preferinţă impar, grupările strofice oscilînd între trei şi treisprezece, strofa putînd conţine pînă la o sută de versuri. La rîndul ei, strofa se compune dintr-o primă secţiune numită *Stollen* sau *Gesätz* (adică fundaţie), căreia îi corespunde o contraparte metric identică sau asemănătoare numită *Gegenstollen* sau *Gebäude* (adică construcţie) care, luate laolaltă constituie partea expozitiv-desfăşurătoare a cîntului — *Aufgesang* (echivalent aici cu introducere şi amplificare prin dezvoltare sau juxtapunere). Cea de a treia secţiune a strofei (a liedului) îndeplineşte o funcţiune conclusivă, de încheiere sau rotunjire a cîntului, purtînd semnificativa denumire de *Abgesang* (echivalent aici cu concluzie, încheiere parţială sau finală). Această secţiune conclusivă şi net contrastantă diferă din punct de vedere metric de cele două secţiuni anterioare expozitiv-desfăşurătoare, aducînd şi un nou profil melodic. În plus, ea este mai scurtă decît cele două secţiuni afirmative (expozitiv-desfăşurătoare) dar în acelaşi timp şi mai lungă decît una din cele două secţiuni numite *Stollen*. În raportul secţiunilor funcţional diferit investite pare a fi cuprinsă şi legea tăieturii de aur. Varianta etimologică care derivă *Bar* din *Par* (pereche) sugerează acelaşi sens : o pereche de secţiuni faţă de care se contrapune o secţiune rezolutivă sau conclusivă atent şi totodată artistic proporţionată. Oricum, tipologia poeziei şi cîntecului de această specificitate lasă să se întrevadă că frecvenţa cea mai mare o deţine forma tristrofică, fiecare strofă avînd o structură tripartită. În toată construcţia, importanţa cea mai mare îi revine primei secţiuni — *Stollen, Gesätz,* care poate reveni după *Abgesang,* în chip identic sau într-o formă mai mult sau mai puţin variată dar inteligibilă ca atare, dînd naştere unor dispuneri formale particulare, datorită fie instituirii unor momente de repriză, fie a unor verigi variaţionale care se motivează într-un fel sau altul, în funcţie de secţiunea iniţială şi principală, colaterală (repetitivă sau întregitor desfăşurătoare) şi cea conclusivă sau finală.

Mecanismul devenirii noii forme de sonată tripartită este pus în perspectivă. În consecinţă, fiecare din cele trei părţi ale formei de ansamblu — expoziţia ; dezvoltarea ; repriza — se subdivide în cîte trei secţiuni. Expoziţia formei de sonată se constituie din secţiunea tematică principală — Stollen = Gesätz = Hauptsatz —, secţiunea colaterală — Gegenstollen = Gebäude = Seitensatz — şi secţiunea conclusivă — Abgesang. La fel, dezvoltarea formei de so-

Scanned with OKEN Scanner

nată, întemeiată cu predilecţie pe varierea temei principale(prin insistenţa asupra ideii reprezentate în Gesätz) se va articula în trei faze, în trei valuri succesiv potenţatoare, care tind să impună un anume climat tonal, repetînd variat lucruri afirmate şi confirmate în două faze strîns cuplate pentru ca culminaţia dezvoltării — *Abgesang*, care nu necesită încă acea creştere dinamică tot mai mare în clasicism şi apoi în romantism — să conducă pe nesimţite la repriza formei de sonată, la repriza modificată exact în spiritul varierii temei fundamentale. Semnificativ este faptul că expoziţiei proiectate în repriză i se adaugă cu timpul o secţiune conclusiv dezvoltătoare — coda —, menită să se transforme cu timpul într-o dezvoltare secundă. Aceste procedee de extindere a cadrului formal reproduc la o altă scară acele fenomene de extensiune cunoscute de tipologia formei multistrofice de Bar. Apoi, revenind la observaţii anterior enunţate şi punînd semnul de egalitate relativă între *Gesätz* şi *Satz*, înţelegem mai adînc natura proceselor fine care s-au conturat la orizontul teoriei compoziţiei, în noua perioadă istorică deschisă cu aproximaţie în jurul anului 1730. Cum melodica de cantabilitate vocală — *liedhafte Melodik* — preocupă minţile cele mai luminate şi cum tiparele formelor bipartite guvernate de desfăşurări monomotivice în limitele unor polarităţi tonale fixe se cer înlocuite, noua formă tripartită şi încă discret dezvoltătoare avea toate şansele să revoluţioneze gîndirea şi practica componistică.

Sonata în Fa major pentru două piane de Wilhelm Friedemann Bach reprezintă prototipul unei noi forme polistrofice, politematice şi de natură dezvoltătoare. Noua formă creşte pe tulpina formelor bistrofice şi tristrofice, ambele înzestrate cu elemente de sonată, cu trei subiecte, toate acestea fiind puternic hrănite din sevele contrapunctului armonic şi de arta contrapunctică permutativă al căror promotor ilustru a fost Johann Sebastian Bach. În această accepţiune, *Sonata în Fa major* este un efect de consecinţă şi mărturia unei voinţe de continuitate concretă. Trei aspecte semnifică înnoirea : expresia muzicală ; dramaturgia constituită ; noua simetrie urmărită în planul secţiunilor şi al întregului. Expresia lirică şi seninătatea discursului muzical continuu străjuit de imitaţii canonice, conferă discursului muzical o cursivitate lină, o distincţie şi o graţie care nu se lasă tulburate nici preţ de o clipă. Calmul evoluţiei instrumentale care atinge valorile cantabilităţii vocale se păstrează egal în cele trei secţiuni mari ale formei de sonată. Cele două ansambluri de voci primesc aceeaşi importanţă, vehiculînd aceeaşi substanţă tematică şi ornamentală, întregindu-se reciproc prin balansul fin al motivelor şi frazelor antecedente şi consecvente.

Scanned with OKEN Scanner

Noua simetrie respectă sub aspectul microstructurii și sub cel al macrostructurii arhitectonice principiul corelării celor două urcușuri *(Aufgesang)* urmate de un povîrniș *(Abgesang)*, ceea ce conferă periodizării ternare sensul unui virtual mers în spirală, forma de ansamblu constituindu-se din extensiuni progresive, din comasări de segmente strofice care determină la rîndul lor alte alăturări și continuări sau reveniri variate. Desfășurările tematice aproximate succesiunii *Stollen — Gegenstollen — Abgesang* pot comporta firește interpretări formale diferite, condiționate de criteriile de analiză care pot fi diferite și foarte variate. Dar esența muzicală este una singură, mai presus de preferințe, de metode și sisteme.

Prima parte a *Sonatei în Fa major pentru două piane*, cercetată din punctul de vedere al celor care au creat acea *Sonatenhauptsatzform*, relevă o seamă de particularități. Expoziția formei de sonată, clar delimitată de dubla bară care solicită repetarea identică, descrie o evoluție către o concluzie dominantică, specifică formei tradiționale bipartite ; numai că insistențele și momentele cadențiale în regiunea subdominantei și inserarea unor motive și fraze arcuite și repetate ca atare într-un discurs dialogal întîrzie sau dejoacă temporar statornicirea acestui punct de fugă. Fragmentele secvențiale de natură ornamentală în aparență caută în realitate o substanțialitate tematică. Primele două secțiuni care prin reunire descriu urcușul măsoară patrusprezece măsuri, iar acestora le corespunde cea de a treia secțiune ce descrie povîrnișul măsurînd zece măsuri, ceea ce reflectă respectarea liberă a unor proporții mai înainte amintite. La rîndul lui și urcușul se compune din două segmente inegale ca întindere, de zece și respectiv patru măsuri, în timp ce povîrnișul se compune din două segmente inegale ca întindere, de patru și respectiv șase măsuri. Dezvoltarea formei de sonată pornește din regiunea dominantei, exact după tipicul acelei *Suitensatzform* predominantă pînă nu demult. O cadență eliptică inaugurează însă după opt măsuri o fază tematică aprofundat dezvoltătoare, subliniată și prin noua turnură imprimată conductului melodic. Readucerea după patru măsuri a ideii cuprinsă în *Gegenstollen*, într-un nou climat tonal și într-un șir de secvențe modulatorii pe un parcurs de patru măsuri pregătește un *Abgesang* întins și totodată intens dezvoltător, cu desfășurări modulatorii ce insistă printr-o tratare variațională asupra motivelor de referință. După relativa minoră a dominantei, gravitația tonală caută regiunile subdominantei majore și ale relativei minore a acesteia. Cea de a treia secțiune a dezvoltării ajunge după douăsprezece măsuri la un punct de răscruce, marcat de o cadență (la minor) care pare să instaureze repriza ; abia după alte două măsuri cu secvențe modulatorii se

Scanned with OKEN Scanner

produce recentrarea tonală care conferă din plin sentimentul reprizei, de fapt însă anterior instalată. Această surpriză armonică este motivată de mentalitatea muzicienilor acelui timp, de enigmatica necesară discursului muzical în condițiile unei arte contrapunctice permutative care pendulează între polarități și funcții tonale corelative. Repriza propriu-zisă a formei de sonată respectă criteriul subîmpărțirii ternare. Totuși, repriza este modificată prin contragerea elementelor, prin scurtarea frazei conclusive care făcuse obiectul celei de a treia secțiuni a dezvoltării, precum și prin eliminarea frazei colaterale din expoziție. Dezvoltarea și repriza formează la un loc o parte supraordonatoare care se repetă identic, constituind o unitate bogat contrastantă în raport cu expoziția formei de sonată. În această dispunere arhitectonică, forma de ansamblu primește un caracter monumental. Astfel, în total, expoziția formei de sonată cuprinde douăzecișipatru de măsuri, iar dezvoltarea și repriza formei de sonată alte patruzecișiopt de măsuri care, prin repetare, se dublează. Aceste proporții și structura ternară justifică elementul de noutate pe care îl întruchipează forma părții principale a sonatei de tip tripartit, numită în graiul vremii *Sonatenhauptsatzform*. În anul 1733 noua formă există, invitînd la perfecționări și particularizări stilistice.

Ceea ce se va denumi de aici înainte prin prescurtare și generalizare „formă de sonată" corespunde unui proces de dilatare și diferențiere a cadrului arhitectural, a planurilor și suprafețelor principale și colaterale. Trama muzicală insistă deopotrivă asupra unor aspecte care, prin aproximare, pot fi apreciate ca repetitive și transformaționale. Noua tehnică tematic dezvoltătoare se bazează pe de o parte pe repetarea elementelor expuse iar pe de altă parte pe transformarea continuă sau discontinuă a substanței în vederea obținerii unor noi și noi ipostaze melodice, armonice, metroritmice, tonale, modulatorii, de factură instrumentală, de ordinul formulelor de acompaniament. Peregrinările motivelor variate și felurit articulate în lungile succesiuni secvențiale se conjugă cu numeroase situații în care fraza sau semifraza muzicală este înzestrată cu funcție de perioadă. Această reformulare și reproiectare a tramei muzicale ușurează evitarea schematizării, favorizînd chiar valorificarea artistică a unei infinit nuanțate asimetrii în simetrie. Fluența discursului este expresia acestei orientări către o libertate accentuată în îmbinarea segmentelor de formă muzicală de periodicitate ternară. Simțul măsurii în acordarea proporțiilor liber determinate sau dimpotrivă armonizate prin referire la șiruri numerice, asigură lucrărilor măiestrit realizate o unicitate de netăgăduit. Jocul propor-

Scanned with OKEN Scanner

ţiilor se întrevede şi în prima parte din *Sonata în Fa major pentru două piane* de Wilhelm Friedemann Bach, unde expoziţia măsoară douăzecişipatru măsuri, dezvoltarea numărînd douăzecişiopt iar repriza douăzeci de măsuri de patru a patra.

Istoria formei de sonată este la începuturile ei istoria distanţării de modelele de concerto şi toccată. Participarea ca şi dezagregarea unor astfel de reminiscenţe se profilează în compoziţiile lui Wilhelm Friedemann Bach, scrise pînă în anul 1744, urmînd să apară sub titlul : *Sei Sonate per il cembalo.* În anul 1745 a fost editată doar *Sonata în Re major*, prima din cele şase. Exemplul poate cel mai concludent îl reprezintă prima parte din *Sonata în Si bemol major*. Forma strofică este clară în expoziţia ca şi în repriza formei de sonată, separate de o dezvoltare relativ scurtă, avînd mai degrabă o funcţie tranzitivă. *Stollen* (sau *Gesätz*) este dat de şase măsuri — Un poco allegro (alla breve) — iar *Gegenstollen* (sau *Gebäude*) de alte şase măsuri (deci : A ; A^1). Urmează un *Abgesang* compus din zece măsuri ce se subdivide ternar în două segmente tematice distincte (care pot fi interpretate pe drept cuvînt ca formînd o secţiune tematică secundă) — deci : B ; B^1, de cîte patru şi respectiv două măsuri — urmate de un pasaj de încheiere, de patru măsuri. Repriza este modificată prin eliminarea elementului A^1 şi al potenţării elementului B, păstrîndu-şi în rest o identitate concretă.

Marele maestru al sonatei bitematice timpurii rămîne însă Carl Philipp Emanuel Bach. Definitivarea şi impunerea la scară europeană a noii forme pusă la temelia unui gen muzical nou şi unitar sunt opera acestui novator prin excelenţă. El insuflă sonatei acea viaţă menită să dăinuie, el îi conferă acea aureolă care îl va atrage şi îl va călăuzi pe Joseph Haydn. În ochii urmaşilor tot el rămîne legiuitorul şi exponentul de maximă autoritate în materie, deoarece Carl Philipp Emanuel Bach dobîndeşte privilegiul concluziilor prime pe cît de categorice pe atît de adînc pătrunzătoare.

Carl Philipp Emanuel Bach reuşeşte să realizeze din zbor ceea ce nu izbuteşte Wilhelm Friedemann : gravarea la Nürnberg şi publicarea promptă a două colecţii de cîte şase *Sonate pentru clavecin*, în anul 1742 şi respectiv 1744. Această acţiune editorială concertată declanşează ecouri în amplificare, atrăgînd atenţia generală asupra unor modele concordante în esenţă, diferite doar pe alocuri, ţinînd seamă de anume trepte de dificultate tehnică, de aspecte ornamentale, de grade de complexitate imanente discursului desfăşurat. Douăsprezece sonate, răspîndite aproape în bloc impun un sistem de referinţă, fără egal în epocă şi perfect logic, constituind

Scanned with OKEN Scanner

sub raportul substanţialităţii artistice un sistem de gîndire compoziţională pe deplin închegat. Adăugînd la aceste trăsături definitorii puternica subiectivizare a expresiei muzicale, dispunem de toate datele necesare aprecierii demersului creator.

Din punct de vedere tipologic, sonata este formată dintr-un ciclu de mişcări închegat ca atare, cele trei mişcări obligatorii urmînd succesiunea repede-lent-repede. Decisiv este faptul că autorul transformă ceea ce a fost pînă acum *Gesätz* (fundament) în *Hauptsatz* (frază principală). Tema de referinţă a formei principale de sonată devine astfel tema de referinţă pentru constituirea în conformitate a tuturor entităţilor tematice proprii celor trei părţi ale ciclului de sonată. Această organicitate superioară asigură stabilitatea formei de ansamblu precum şi ţinuta stilistică a întregului în care fiecare parte se distinge prin concreteţea ei, a construcţiei şi expresiei muzicale.

Prima din cele *Şase sonate pentru cembalo, dedicate regelui Friedrich al II-lea al Prusiei* — în consecinţă numite *sonatele prusiene* — poartă amprenta individualităţii stilistice a autorului ei. Partea întîi din *Sonata în Fa major* — Poco Allegro — debutează printr-o temă caracteristică, incisivă, alcătuită din motive simple dar precis articulate, nu atît înşiruite cît mai cu seamă arcuite şi interconditionate într-o frază parţial închisă şi tot aşa parţial deschisă, de opt măsuri în trei a patra. Toate combinaţiile motivice probabile sunt puse în perspectivă în acest loc de frunte şi memorate. În raport cu Wilhelm Friedemann, care tensionează constructiv-ascendent elementele din *Gegenstollen,* potenţînd deci prin supralicitare importanţa acestui moment, Carl Philipp Emanuel conferă dimpotrivă acestui segment o funcţionalitate tranzitivă şi o importanţă mai măruntă, mai palidă. În nouă măsuri cu desfăşurări secvenţiale se pregăteşte tematic şi psihologic fraza colaterală care simbolizează tema a doua, tema secundă şi evident contrastantă, antitetică în acest context, inaugurînd *Abgesang*-ul. Dar, cele şase măsuri dense rezervate întipăririi temei secunde sunt urmate de o veritabilă încheiere a expoziţiei formei de sonată, printr-o revenire conclusivă asupra temei principale pe parcursul a opt măsuri. Conceptual, Carl Philipp Emanuel Bach este hotărît să sublinieze rolul coordonator şi generator rezervat acestei teme principale : dacă pînă în acest loc discursul muzical se desfăşoară pe două voci, aici el se deapănă pe trei voci distincte şi registral bine profilate. În dezvoltare cît şi în repriză, surclasarea celor două voci (croite prin referire la un virtual concertino) printr-un tutti pe trei voci, accentuează importanţa cuvenită primei idei tematice, ca şi o anumită dispunere orchestrală a partiturii.

Scanned with OKEN Scanner

În partea lentă, Carl Philipp Emanuel Bach transpune unele din aceste motive și figuri melodice substanțial îmbogățite, în planul recitativului pur instrumental de excepțională pregnanță. Organizarea formei este și aici strofică, urmărind evidențierea unui dialog succesiv amplificator și cumulativ, reprezentat pe de o parte de un ansamblu de trei voci (tutti) iar pe de altă parte de o melopee omofonă susținută de o evoluție armonică cromatic descendentă de toată frumusețea. Valoarea acestor figuri melodic-retorice este remarcabilă iar semnificația acestora pilduitoare. Îndeosebi cele două apariții ale recitativului (în forte) personifică o acțiune, un discurs în toată puterea cuvîntului, dublat de o incandescentă expresie dramatică, în timp ce corul vocilor introductive, comentatoare și concluzive (mereu în piano, pînă la apariția cadenței finale care prilejuiește și înfiriparea unui moment improvizatoric) conturează fundalul acestei scene. Acest *Andante*, înzestrat cu modulații cromatice în regiuni tonale foarte îndepărtate, este urmat de un final — Vivace — menit nu numai să consolideze un ciclu de mișcări ci și să modeleze o formă care va rămîne exemplară. În aparență este vorba de vechiul tip bipartit de ordinul suitei. Sub acest aspect se explică lipsa totală a unei secțiuni dezvoltătoare. În realitate se produce aici o simetrizare absolută a segmentelor de formă, o patratizare egalizatoare proprie tuturor segmentelor mari și mici. Cîte opt măsuri (în trei a opta) compun cîte o entitate mai mult sau mai puțin particularizată. Similar procedează și Domenico Scarlatti în exercițiile sale turnate într-o singură construcție bipartită. Numai că Bach insistă asupra unui algoritm evident și imperturbabil. În al doilea rînd, fiecare din cele două secțiuni mari ale formei de ansamblu este formată din cinci fraze de cîte opt măsuri, antecedentul și consecventul formînd o unitate căreia i se opune o altă unitate de felul relației antecedent-consecvent, imitațiile motivice ascendent propulsate de o linie cromatică amintind o conflictualitate mărturisită de partea precedentă, cea mediană a ciclului de mișcări. În încheiere apare o frază rezolutivă, iarăși de opt măsuri și în stare să echilibreze secțiunea și forma respectivă, referindu-se prin generalitatea pronunțată a profilului melodic și a facturii instrumentale, la natura întregului ciclu de mișcări.

Echivalența dintre prima și ultima parte a ciclului de mișcări este probată în *Sonata în Mi major* — Poco Allegro ; Adagio ; Presto. Ambele mișcări extreme devin principale grație tipului de construcție comun, mărturisind forma de sonată bitematică și de specificitate dezvoltătoare. Partea mediană se înfățișează ca o invenție polistrofică brăzdată de imitații canonice multiforme și de elemente subsidiar convergente unei forme de fugă-sonată rudi-

Scanned with OKEN Scanner

mentară. Consecvența scriiturii face trimitere la „arta conducerii ideilor muzicale", de aleasă calitate. Dar această frumoasă invenţiune-ricercar care oglindește fidel arta lui Johann Sebastian Bach, constituie doar partea centrală a unui triptic. Interesantă este fluctuația numerică a vocilor participante atît în prima cît și în cea de a treia parte, acea oscilație deloc întîmplătoare, cînd între un mănunchi de trei voci, cînd de numai două, și aceasta pentru ca momentul conclusiv din expoziția și repriza (dar și din dezvoltarea) formei de sonată care face obiectul finalului, să reunească vremelnic patru voci acordic împerecheate. Strofice prin alcătuire, ambele forme de sonată evidențiază spargerea simetriei pătratice prin adăugarea unor verigi de o suplețe încîntătoare. *Sonata în Mi major* este o creație clasică grație construcției care permite adîncirea unei expresii subiectivizate, imprimată unui conduct melodic de natură vocală și instrumentalizat prin tratare armonică și contrapunctică. Noutatea poate cea mai mare rezidă în aceste condiții într-o polifonie de planuri la scara formelor principale expuse în poziții extreme și implicit la scara arhitecturii de ansamblu. Tensionarea frazelor coroborate prin motive anacruzice disonante (triton) și încă disonant secvențate prin marcarea falselor relații, nuanțează demersul constructiv în prima parte, ca și ghirlanda desenată de vocea de bas (în *Abgesang*) și apoi, de discantul întregitor, pe fundalul unor hanguri în tril. Investirea concertantă a mișcării finale, indică de asemenea un drum care va duce la clasicismul vienez, prin intermediul lui Haydn. Procedeul figurației armonice în desfășurare lineară, preconizat de Domenico Alberti prin referire la acompanierea unei linii melodice, nu este încă acceptat în această fază, în care predomină idealul artei conducerii unor voci melodice distincte, creatoare de armonie prin evoluția lor.

Sonatele dedicate ducelui Carl Eugen von Württemberg — denumite astfel *sonatele württembergheze* — concretizează cuceririle compoziționale de mai înainte, pe o treaptă superioară. Concepute în răstimpul anilor 1742—1743, cele șase sonate pentru cembalo etalează forme monumentale, mult extinse și mai bogate sub raportul scriiturii instrumentale. Prima lucrare din această colecție, *Sonata în la minor,* este concludentă în acest sens. Părțile extreme și totodată principale ale ciclului de mișcări sunt construite în formă de sonată, secțiunile cu funcții de expoziție, dezvoltare și repriză primind învestiri pline de consistență, ceea ce face ca muzica să facă trimitere la viitoarea tipologie a celebrelor *Simfonii pentru orchestră de coarde cu bas cifrat* ale lui Carl Philipp Emanuel Bach. Cu toată valoarea acestor creații de excepție, trebuie subliniată

Scanned with OKEN Scanner

dependența lor relativă de un concept mai vechi, de natura practicilor legate de basul continuu, de vreme ce noile sonate se bizuie pe voci reale și integral elaborate. Poate cea mai realizată artistic este *Sonata în La bemol major*, grandioasă prin proporțiile părților extreme în formă de sonată — Un poco allegro ; Allegro — ca și prin expresivitatea părții mediane — Allegro — concepută în formă de sonată simplă, adică lipsită de dezvoltare. Ca o caracteristică a sonatelor poate fi remarcată tendința de transformare a desenului melodic într-un traseu armonic prin cuplarea în sextă sau în terță a două voci în evoluții paralele, o mai consecventă explorare a registrului grav și a celui acut, o spațiere a vocilor constant menținute și de regulă în număr de trei în registre alternative și timbral diferite. Sporește numărul dar și importanța figurilor retorice, a interjecțiilor cu caracter de repetare și accentuare, a figurilor purtătoare de afect, potențatoare ca atare și extensiv gradate, întrerupte prin grăitoare pauze generale, prin coroane. Forța dinamică propulsivă, imanentă figurilor ritmice și entităților melodice monomotivice, reapare în acest context descriind o mutație din Baroc în Clasic, determinînd astfel o nouă stare tensională și o nouă vigoare a discursului, o anume consistență orchestrală. Insistența asupra ritmului, asupra sunetelor și motivelor repetate și îndelung întreținute de secvențe modulatorii, introduce instabilitate în stabilitatea gravitației tonale. În *Sonata în mi minor*, de pildă și îndeosebi în prima parte — Allegro — întreaga substanță tematică este dominată de ideea pulsației ritmice ostinate și extensiv dezvoltătoare conducînd la aglomerări periodice, la culminații care mărturisesc o dramaturgie mult apropiată celei orchestrale. În schimb, părțile lente în formă strofică de lied-sonată, relevă nu atît idealul perioadei *Sturm und Drang* — care va cuceri literatura preromantică — ci mai degrabă a acelui *Stil der Empfindsamkeit* care contopește fraza melodică larg arcuită în armonie, punînd în valoare acorduri cu cinci și șase sunete bogate în rezonanță. Grație finei diferențieri a tușeului modelat în funcție de instrumentul preferat al lui Carl Philipp Emanuel Bach — clavicord — dialogul unor subansambluri de voci alternative se desfășoară firesc, fără să riște alunecări în fastidios. Adagio-ul din *Sonata în La bemol major* precum și Adagio-ul din *Sonata în mi minor* reprezintă poate exemple dintre cele mai clasice, neîntrecute pînă în perioada deschisă de anul 1772 în condițiile clasicismului vienez. Timp de treizeci de ani, creațiile lui Carl Philipp Emanuel Bach în genul sonatei nu se lasă egalate, ele sunt cel mult imitate și nuanțate prin variere. Chiar și autorul lor pare să împărtășească aceeași soartă ca și prietenii și rivalii săi.

Scanned with OKEN Scanner

Şi dacă în consensul celor observate în legătură cu orînduirea strofică a noilor forme dezvoltătoare încercăm să punem un semn de corespondenţă relativă între conducerea armonic pură a vocilor reunite în cînt şi teoria facturii pure care animă spiritele înainte de a găsi o formulare prin scrierea lui Kirnberger, apoi realizăm înţelegerea lucrurilor esenţiale în cîmpul mai restrîns al sonatei precum şi în cel al genurilor şi formelor instrumentale profilate prin raportare la aceasta. Exemple concludente pot fi văzute în alte compoziţii înrudite, precum : *Simfonia pentru coarde — violine prime* şi *secunde, violettă* (o variantă a violei), *bas — şi cembalo, în mi minor* din anul 1756 — Allegro assai ; Andante moderato ; Allegro — sau *Sonata în Do major* pentru clavecin, violină şi violoncel, editată la Londra în anul 1776, făcînd parte dintr-un grup de şase compoziţii de acest fel. Îndeosebi prima parte — Andantino grazioso — pune în valoare macroarticulaţia ternară a formei de sonată. *Sonata în Do major, pentru cembalo solo* de Wilhelm Friedemann Bach, putînd fi interpretată ca o replică la cele două colecţii de sonate publicate de fratele său, vădeşte în prima parte — Allegro — atît precizarea secţiunii tematice secunde (într-o măsură mai puternică decît mai înainte) cît şi extinderea dezvoltării urmată de concentrarea reprizei. O singură frază — Grave — ţine loc de parte lentă : după opt măsuri cuprinse în arcul temei şi două măsuri tranzitive se intră direct în partea a treia — Vivace —, concepută în formă de sonată bitematică de tip tripartit. Natura conflictuală a muzicii lui Wilhelm Friedemann Bach caută cadrul formelor liber-strofice (sau variat strofice) de tipul fantasiei cu secţiuni multiple şi reunite în marele arc al unei forme supraordonatoare de ansamblu şi polistrofice în esenţă. Realizarea poate cea mai organică este magistralul *Capriccio în re minor*, aceasta împreunînd secţiuni (fundamentale) în genul toccatei — Allegro di molto — şi altele de felul recitativului dramatic — Grave —, construcţia simbolizînd o zbatere omenească de asemenea tărie încît face trimitere la o gestică specific beethoveniană. Momentului patetic culminant îi succede o fugă pe trei voci, calmă — Moderato — şi contemplativă, marcînd prin mersul netulburat al vocilor (ce riscă totuşi să se lase copleşite de tensiuni psihice în creştere odată cu cromatizarea contrapunctărilor) un *Abgesang* (sau povîrniş) de aleasă consistenţă. Revenirea intempestivă a recitativului întrerupe fuga începută, declanşînd apoi o cascadă de sunete de specificitatea toccatei. Şi iarăşi se instalează fuga care, de astă dată, se desfăşoară implacabil, descriind creşteri şi descreşteri, cumulînd enorme energii cinetice şi potenţiale pentru a se împlini în sine, proiectînd în cele din urmă

Scanned with OKEN Scanner

odată cu încheierea fugii (care ar fi putut fi infinită sub raport melodic, contrapunctic și formal-strofic) imaginea toccatei inițiale.

Cele două soluții fundamentale în totalitatea muzicii instrumentale se motivează așadar, fie prin împreunarea contrastantă a diferitului — de felul fantasiei, al toccatei sau formelor complexe numite prin simplificare capriccio — fie prin împreunarea contrastantă a asemănătorului, a lucrului în care elementele constituante derivă unele din altele — de felul sonatei cu formele ei caracteristice, reunite într-un ciclu format de regulă din trei mișcări în succesiunea repede-lent-repede. În această confruntare va învinge sonata, datorită arhitectonicii ei de echilibru.

În consensul celor sugerate pînă acum, literatura sonatei clasice se conturează ca expresia artistică a unui proces cumulativ și selectiv, de intensificare progresivă a substanței muzicale și de edificare a formei muzicale tematic dezvoltătoare, de investire calitativă și de forjare cantitativă a desfășurării sonore, într-un ciclu de mișcări unitar în varietatea componentelor și momentelor contrastante, constituit în virtutea unor criterii tinzînd să îmbrace un înalt grad de universalitate. Unitatea interioară a părților strofic-proporțional subdivizate, precum și unitatea marelui întreg de referință ternară conferă măsura idealului rîvnit de-a lungul anilor 1730—1760. Modalitățile de reprezentare a problematicii muzicale, de întruchipare a mesajului muzical se manfestă la nivelul teoriei compoziției, egalînd cu aspirația către perfecțiunea realizării și cu finalitatea poeticii sonore, conferindu-i sens estetic și semnificație culturală. Fiecare sonată corespunde unei opțiuni, ceea ce nu exclude ci subliniază dimpotrivă filiații frapante, cîte-o sorginte comună unor mănunchiuri de compoziții distanțate pe răbojul anilor, fenomen similar unor compoziții superioare pe fiecare spiră a evoluției. Emulația se îngemănează cu voința de a imprima originalitate fluxului de imagini și evenimente sonore, de a susține și absolutiza sub raportul facturii pure arta conducerii ideilor muzicale.

Chiar și numai o scurtă privire asupra literaturii introductiv-clasice face să se distingă corelații și linii de evoluție de felul celor de mai sus. Mărturie stau aici de pildă : *Sonate pentru clavecin* de Georg Benda, Johann Adolph Hasse sau Christoph Wagenseil ; *Sonata pentru trei flaute* de Johann Joachim Quantz ; *Trio pentru violină, viola da gamba și cembalo* de Georg Philipp Telemann ; *Cvintetele opus 11* (1—6) *pentru flaut, oboi, violină, violă și bas continuu* de Johann Christian Bach ; *Concertul în Sol major pentru flaut, ansamblu de instrumente de coarde și bas continuu* de Johann Adolph Hasse ; *Concertul în Sol major pentru cembalo și orchestră de coarde* de Georg Benda ; *Concertul în Mi bemol major pentru*

Scanned with OKEN Scanner

violină, orchestră de coarde și bas continuu de Johann Georg Pisendel; *Concertul în la minor pentru două flaute, orchestră de coarde și cembalo* de Georg Philipp Telemann; *Concert pentru cembalo cu acompaniament de orchestră de coarde* de Johann Sach. Poate numai într-o perspectivă mai largă de felul celei oferite de titlurile de mai sus, de muzici diferite stilistic dar în căutarea aceluiași unghi de fugă, pot fi apreciate la justa lor valoare inovațiile realizate de Wilhelm Friedemann și Carl Philipp Emanuel Bach.

Ca exponentă a unei mentalități noi în puternică emancipare și aprofundare, sonata primar-clasică sub aspectul constituirii în formă și al stabilizării ca gen și formă, este unul din cele mai propice instrumente de afirmare a unei sintaxe și morfologii pur instrumentale noi, a unui angrenaj de mecanisme care tind să transforme din temelii disciplinele aferente compoziției muzicale. Operațiile echivalează de-a lungul perioadei 1730—1760 cu mutații destul de radicale în raport cu o anterioritate constituită și artistic împlinită, cu un puternic aflux și reflux de valori. În special prin anii cincizeci se perpetuează proliferarea microelementelor stilistice de contingență clasică care contribuie la accentuarea frazării mai flexibile și mai cursive, la atenuarea unor formule mai rigide, corespunzătoare unor ritmuri de dans mai țepene. Și ornamentica veche se restrînge. Încheierea procesului de formare a organonului de genuri și forme muzicale de referință clasică, este atestată de creația anilor șaizeci, punînd în perspectivă necesitatea imperioasă a unor perfectări de ordinul substanțialității artistice și al consistenței formale. Ideea unei stagnări relative datorită unor simplificări pronunțate de-a lungul anilor șaizeci, declanșează ideea unui progres continuu care transgresează ultimele trei decenii ale secolului al XVIII-lea pentru a înfierbînta apoi și mai rău spiritele.

Simplificările țin de domeniul aparenței, al luciului de suprafață, al netezimilor înșelătoare. Noua simplitate obiectivă revendică tot mai stăruitor și implacabil în cele din urmă cuprinderea unui maxim de informație, înfățișarea și explorarea la culme a elementelor de discurs primare, funcționalizate artistic în integralitatea lor marcată. Concizia, pregnanța, dăltuirea optimă a materiei sonore, observarea cu strictețe și rigoare creatoare a dispunerilor simetrice și asimetrice sub specia microstructurii și macrostructurii muzicale, urmărirea coerenței relațiilor tematice și ornamentale sau a omogenității articulațiilor și segmentelor de formă sunt numai unele din atributele noii discursivități. Procesualitatea opozițiilor și rezolvărilor tematice revendică mai presus de ingerințele dezvoltărilor comparative și densificante păstrarea clarității și asigurarea accesibilității, a inteligibilității neștirbite. Insistența asupra elementarității

Scanned with OKEN Scanner

materiei sonore generatoare şi conducătoare, ca şi condensarea motivicii de referinţă prin contragerea pînă la juxtapunere şi identificare a unor nuclee melodice, armonice şi metro-ritmice, capătă astfel valoare de simbol.

Sonata clasică descrie în termeni specifici şi în condiţiile unor sinteze succesive cu caracter extensiv creator fenomene ivite şi evenimente formate pe abscisa organogenezei genurilor şi formelor muzicale, proprii sau relativ particulare unei epocii noi şi încă unei epoci dintre cele mai dinamice în analele acestei arte. Prin prisma unor asemenea prefaceri şi reveniri periodic cumulative se explică existenţa unor linii de unire sau comuniune vremelnică, a unor puncte de contingenţă care machează relative apropieri între operele unor creatori de seamă ca de pildă Carl Philipp Emanuel Bach şi Joseph Haydn, Johann Christian Bach şi Wolfgang Amadeus Mozart, Wilhelm Friedemann Bach şi Ludwig van Beethoven. Aceste trimiteri nu vor decît să atragă atenţia asupra unor inele de evoluţie deschise unor interferenţe multiforme, ceea ce explică mai la obiect formarea clasicismului vienez. În această viziune se demonstrează singularitatea şi cuprinderea largă a sonatei, valoarea ei călăuzitoare şi intrinsecă, ca şi semnificaţia întru totul deosebită a unor compoziţii de această natură, care au condus la statornicirea unor sisteme de referinţă universal valabile şi pretutindeni acceptate ca atare. Numărul sonatelor de tot felul, deopotrivă al celor camerale, concertante şi orchestrale care preced şi împrejmuiesc deceniile de făurire a prototipurilor înalt clasice trebuie să fi fost de ordinul miilor. Şi tocmai acest aflux întăreşte dorinţa de a cerceta şi mai mult emblematica unor categorii de sonate mult diferite, supuse unor metamorfoze şi extrapolări felurite, aşa cum apar acestea în puzderia partiturilor finite.

Nicicînd nu a existat o teorie a sonatei comparabilă cu teoria fugii, a formelor contrapunctice în general. La obiect, teoria sonatei a început să fie scrisă abia un secol şi jumătate după verificarea praxiologică a unor criterii de uriaşă forţă, care poartă precum Atlas globul marilor genuri instrumentale. În ciuda acestei realităţi, teoria sonatei a rămas mai mult fragmentară, fiind mereu periclitată de schematizări metodologice şi dibuiri axiologice. Teoria fugii a putut lua aspectul unei ştiinţe exacte, graţie unei realităţi istorico-muzicale constituite, guvernată de legi şi norme precise. După anul 1725, teoria fugii se istoricizează şi devine retrospectivă. Cel tîrziu după anul 1742, teoria sonatei ar fi trebuit să devină prospectivă, să participe la descrierea realului în necurmată îmbogăţire, să se înscrie în dinamica transformărilor operate de obiectul ei. Fiecare partitură purtătoare de valori perene simbolizează o pagină de glorie

Scanned with OKEN Scanner

dedicată virtualei teorii a sonatei. În acest spirit s-a înălțat în vremea perioadelor clasice pe întinsul fundament al formelor strofice edificiul sonatei plurivalente, axată pe ideea dualității și opoziției sau conflictualității tematice, care comportă particularizări în planul simfoniei și concertului instrumental, înțelese ca genuri de suprastructură, în condiții date și concrete. Reforma clasică a genurilor vocale și a celor scenice se bizuie în bună parte tot pe această dezvoltare pluridimensională.

Merită să urmărim cel puțin în treacăt firul de legătură dintre teorie și practică în aria tehnicii de compoziție. Sesizarea diferențelor specifice dintre tipurile de sonată în uz se face îndeobște sub raportul sonatei pe trei voci, înțeleasă în spiritul anilor 1730—1740 ca reprezentanta majoră a tradiției instrumentale și totodată ca unitate de referință în procesul de particularizare a speciilor contigue. Johann Adolf Scheibe oferă lămuriri în acest sens în ediția a doua a scrierii sale atît de pătrunsă de polemici, apărută în anul 1745 la Leipzig sub titlul *Der critische Musicus* (în care stăruie între altele și virulentul atac din anul 1738 la adresa scriiturii lui Johann Sebastian Bach, socotită de țintașul Scheibe drept „supraîncărcată și încîlcită, umbrită de o artă cu mult prea mare...") : „Doresc să vorbesc mai întîi de sonatele pe trei și patru voci, dintre care primele sunt denumite în general Trios iar cele din urmă Quadros, după aceea am să explic întrucîtva și pe celelalte. Ambele genuri de sonate, despre care doresc să vorbesc mai întîi, sunt compuse de fapt în două feluri, anume ca sonate propriu-zise și apoi în gen concertant.

Așa-numitul Trio este alcătuit din trei voci, dintre care două reprezintă vocile superioare iar cea de a treia formează în raport cu acestea vocea inferioară sau basul. Pentru cele de mai sus se aleg fie flaute, oboaie, violine sau lăute în perechi, fie două feluri de instrumente ca de pildă un flaut și o violină, sau și un oboi și un fagot, după cum se ivește ocazia de a lucra pentru unele sau altele dintre instrumente sau cum se dorește a fi reunite pentru propria plăcere. Specificitatea propriu-zisă a acestor piese constă mai ales în faptul că în toate vocile și mai cu seamă în vocea superioară trebuie să existe un cînt în toată legea și un travaliu de natura fugii. Dacă nu sunt realizate în gen concertant, apoi este bine să se introducă doar puține fraze înflorate și variate, dimpotrivă trebuie să predomine o melodie pregnantă, cursivă și naturală. Fraza principală precum și frazele colaterale ce o însoțesc trebuie să se distingă pretutindeni bine și frumos. O voce trebuie să se deosebească firește de alta ; toate vocile însă trebuie să lucreze cu aceeași tărie, astfel încît să nu poată

Scanned with OKEN Scanner

fi recunoscută în mod special o voce principală. Basul, sau vocea inferioară trebuie să intoneze ca și vocile superioare fraza principală și frazele colaterale, dovedind peste tot o melodie pură și plăcut acceptabilă. Însă în acest punct se poate face o anumită excepție în ceea ce privește vocea inferioară. Poate fi suficient dacă basul evoluează mereu în pas egal și măsurat, fără să-i revină fraza principală. Din această cauză, cele două voci superioare trebuie să dialogheze în felul cel mai plăcut ; basul le acompaniază doar, însă cu o anume seriozitate pronunțată și cuvenită.

Ordinea însă care se respectă în aceste sonate este următoarea. Mai întîi apare o parte lentă, apoi o parte în mișcare repede și vioaie ; acesteia îi urmează o parte lentă și, în cele din urmă, încheierea o face o parte în mișcare sprintenă și voioasă. De asemenea, din cînd în cînd se poate renunța la prima parte lentă, începîndu-se direct cu partea în mișcare repede și vioaie. Acest lucru din urmă se obișnuiește a se face îndeosebi atunci cînd sonatele sunt lucrate în gen concertant".

Sulzer, continuînd precizările lui Scheibe subliniază — în : *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig, 1771—1774) — în legătură cu felul de a fi al trioului : „Este o piesă instrumentală susținută de trei voci obligate, de pildă un flaut, o violină și un violoncel. Este alcătuit din trei bucăți — precum sonata — cu caractere diferite, fiind numit adesea și Sonata a tré. Există însă și sonate la trei voci, susținute de două voci principale și de către un bas acompaniator, care adesea sunt numite doar Trio. Ambele genuri se deosebesc în privința facturii și nu ar trebui să fie confundate sub aspectul denumirii".

În legătură cu proprietățile trioului de cameră, „revendicînd dexteritatea compozitorului de a ascunde arta în spatele expresiei", Sulzer subliniază : „În cele mai bune triouri de acest gen este luată o frază melodică corespunzătoare drept temă și aplicată alternativ la toate vocile, ca și în fugă însă cu mai multă libertate și numai acolo unde slujește expresiei ; fie că sunt luate două sau trei din acestea, care sunt adesea de expresie contrară, conferind impresia unei întreceri. Următoarele elemente umplu restul bucății, făcînd din trio una din cele mai plăcute piese ale muzicii de cameră : acompanierea cantabilă a temei, adecvată instrumentului respectiv ; imitații libere ; intrări plăcute, sonore și neașteptate, venite de parcă o voce ar lua alteia cuvîntul ; susținerea unui cînt accesibil și bine cadențat, precum și realizarea unor interludii în toate vocile, fără ca una să fie umbrită de alta ; momente de dificultate tehnică și pasaje importante, de dragul variației.

Scanned with OKEN Scanner

Același lucru poate fi aplicat și triourilor nespecifice, adică îndeosebi sonatelor la trei voci, realizate de două voci principale și de un bas cu funcțiuni doar acompaniatoare care, sub aspectul facturii se cer văzute ca niște duete acompaniate de un bas, fiind supuse aceloraşi reguli. Între aceste sonate există unele în care vocea a doua urmează adesea fie în terțe, fie în sexte mersul vocii dintîi sau ține doar locul unei voci mediane, evoluînd în pasul basului : acest gen solicită un cînt peste măsură de atractiv și expresiv în vocea superioară precum și modulații îndepărtate și artistice în cuprinsul frazei, altfel devine plicticos și banal".

Koch mai are de adăugat — în : *Versuch einer Anleitung zur Composition* (partea a treia și ultima, Leipzig 1793) : „Sonatele pe trei voci, angajînd numai două voci concertante acompaniate de o voce fundamentală, s-au apropiat de regulă sub aspectul tratării și al felului de a fi al melodiei destul de mult de duetul vocal.

Aproximativ mijlocul acestui secol a fost vremea cînd această specie de sonată a fost cultivată la modul cel mai stăruitor, cînd numeroşi compozitori au oferit producții apreciabile de acest gen, care însă au devenit cunoscute doar ici-colo prin intermediul unor copii și care se depreciază nefolosite, în parte din cauza preferinței acordată cvartetului și în parte datorită predilecției virtuozilor actuali de a concerta".

Cu privire la înțelesul încă destul de vag al conceptelor — al „cuvintelor de artă" — și în legătură cu relativitatea acestora în realitatea practicii muzicale pluriforme — care trebuie să fi fost asemănătoare pe undeva cu o lume în roire și punctată de nebuloase — ne informează Christian Friedrich Daniel Schubart în lucrarea sa dictată în captivitate în anul 1784 : *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. „Sonata" echivalează cu : „Un joc al instrumentelor, intim și de societate. Două voci nu formează niciodată o sonată, trei însă da ; iar aceste voci reprezintă tot atîția prieteni care se întrețin cordial în cor. Sonata este așadar o conversație muzicală sau o imitare a convorbirii umane prin intermediul unor instrumente neînsuflețite. Arioso, Cantabile, Recitativul și toate genurile muzicii vocale și instrumentale se situează în consecință în sfera sonatei. Există sonate pentru fiecare instrument ; numai că ele se cer adaptate și realizate în funcție de natura instrumentului".

Acestei definiții ultrasumare i se alătură o altă definiție de același acordaj, cuvenită simfoniei și uverturii : „Această specie de piese sonore a provenit din deschiderile reprezentațiilor muzicale de teatru, fiind în sfîrșit introduse și în concerte private. Ele

Scanned with OKEN Scanner

constau de cele mai multe ori dintr-un Allegro, Andante şi Presto. Însă compozitorii noştri nu se mai leagă de aceste forme şi se abat adesea cu mare efect de la acestea. Simfonia în înfăţişarea ei actuală este ca şi o pregătire intensivă şi o puternică invitaţie la ascultarea unui concert".

Rezumarea de mai sus corespunde împărţirii genurilor şi speciilor muzicale după stiluri care reunesc domenii întinse şi distincte. În aliniatul „Despre stilul de cameră", Schubart specifică : „Este folosit în concerte publice şi private. Soliştii virtuozi se lasă ascultaţi aici cîntînd la diferite instrumente sau întregul concert se adună laolaltă. Toate speciile de concerte ţin de sfera stilului cameral : simfonii, sonate, terţete, cvartete, şi duo-uri. Impresiile acestora pot fi mari, după cum orchestra se asamblează şi după cum evoluează virtuozii mari sau mediocri. Diversitatea este aici de mare efect. Un capelmaestru face aşadar bine dacă nu execută din predilecţie pentru lucrările sale numai bucăţile proprii ci permite dimpotrivă şi altora de a pune compoziţiile lor pe pupitru".

Pe fundalul acestei mentalităţi pot fi reperate elementele legitimatoare şi persistente în timp care l-au condus şi pe Beethoven, atunci cînd s-a hotărît asupra integrării amplificatoare a *Variaţiunilor pentru pian solo* (opus 35) în finalul din *Simfonia a treia* (1803), asupra realizării unei versiuni pentru *Trio cu pian* (1805) după *Simfonia a doua* şi, de asemenea, atunci cînd a transcris la sfatul lui Clementi magnificul *Concert pentru violină şi orchestră* într-un destul de ciudat *Concert pentru pian şi orchestră* (1807). De altfel şi uzanţa alcătuirii unor programe de concert compozite, ticsite cu piese contrastante şi din ce în ce mai şocante, va spulbera presupusa unitate a lucrurilor aflate în atît de necuprinzătoarea „sferă a stilului cameral".

Grăitoare sunt trimiterile pe care Schubart le face sub raportul „stilului muzical" în general : „Scriitura muzicală este la fel de diferită ca şi cea poetică. Ea poate fi sublimă şi populară, uniformă şi ornată, fastuoasă şi simplă, înaltă şi plată, serioasă şi glumeaţă, tragică şi comică, adîncă şi uşoară, puternică însă niciodată slabă. În diversitatea şi în amestecul acestor stiluri muzicianul observă întocmai acele principii pe care le are de observat poetul şi oratorul ; o dovadă sigură referitoare la existenţa legăturilor precizate care unesc artele între ele".

Scara socială la care se face muzică şi locul pianului în virtejul entuziasmului sunt plastic descrise de Schubart, zugrăvite chiar în tonuri incisive : „Dintre toate instrumentele, pianul a avut în zilele noastre norocul cel mai mare. În veacul trecut şi în prima

Scanned with OKEN Scanner

jumătate a secolului în curs abia dacă se putea găsi în provincii întregi cîte un pianist ; acum cîntă, bate, zornăie şi bolboroseşte toată lumea : nobilul şi omul de rînd, prostul şi puternicul, femeia, bărbatul, feciorul şi fata. Da, pianul a devenit chiar unul din articolele cele mai importante în domeniul educaţiei moderne. Mulţumită acestui entuziasm general au apărut marile îmbunătăţiri actuale pe care le cunoaşte pianul".

Însă în legătură cu arta cîntului pianistic, Schubart ştie să avertizeze : „Toate piesele care nu sunt cîntate de oameni iniţiaţi în tainele artei se transformă în burdufuri de schimb ale artei sunetelor şi aduc un prost renume interpretării pianistice. Dacă vreau să interpretez o sonată de Bach, atunci trebuie să mă cufund întrutotul în spiritul acestui mare om, astfel încît eul meu să dispară devenind un idiom bachian".

A putut fi oare uitat tocmai Johann Sebastian Bach de epoca lui ? Schubart îi ridică un obelisc dintre cele mai înalte. „Sebastian Bach. Orfeu al germanilor, fără putinţă de tăgadă ! Nemuritor prin sine şi nemuritor prin marii săi fii. Anevoie lumea a produs vreodată un pom care să fi rodit cu iuţeală fructe atit de durabile precum acest cedru. Sebastian Bach a fost în gradul cel mai înalt un geniu. Spiritul său este atît de particular, atît de uriaş încît o să necesite secole pentru a mai fi ajuns odată". „El a fost virtuoz şi compozitor în aceeaşi măsură. Ceea ce a fost Newton ca filosof, a fost Bach ca muzician".

Reflexiile de pînă acum conduc la ipoteza conform căreia tipologia complexă a sonatei timpuriu-clasice poartă în germene probabilitatea împlinirii conceptuale precum şi probabilitatea transformării practicii muzicale concrete. Faptul că viaţa muzicală este pusă în mişcare la toate nivelele ei, cuprinsă fiind de schimbări puternice care afectează ansamblul modalităţilor legate de comunicarea artistică interumană şi de reprezentarea în formă a unui mesaj artistic, pune în evidenţă o direcţionalitate propulsiv anticipativă. În evoluţia lor străjuită de mentalitatea imanentă „timpului geniilor" un Haydn, Mozart şi Beethoven operează rînd pe rînd şi laolaltă cu însemnaţii lor contemporani, un fel anume de prescripţii ale posibilului, avansînd teză după teză şi condiţionînd prin urmare şirul sintezelor stilistice ca şi al epifenomenelor difuze. Descrierea realului în forma lui incipientă dar înzestrată cu unele trăsături definitive este de fapt concretizată în creaţiile mai înainte ivite, aparţinînd lui Wilhelm Friedemann Bach (1733) şi Carl Philipp Emanuel Bach (1742). Sorţii ştafetei preluată de Joseph Haydn se conturează abia două decenii mai tîrziu, şi tot pe tărîmul sonatei (1765). „Profundul

Scanned with OKEN Scanner

sentiment al expresiei", aclamat de Reichardt prin referire la opera lui Händel, este şi idealul ctitorilor de forme clasice. Cultul pentru sunetul frumos, pentru sonoritatea bogat împlinită şi pentru oficierea piesei muzicale cu ajutorul unor instrumente perfecţionate şi prin intermediul unor ansambluri instrumentale cu componenţe variate şi inedite nu face decît să sublinieze „profundul sentiment al expresiei, întipărit nu numai în părţile lente ale ciclului de mişcări ci pretutindeni. Noua muzică tinde mai presus de plafonul plăcerii de a cînta — Spielmusik —, de sfera jocului savant, înscriindu-se în straturile înalte ale unei arte dominate de conştiinţa valorii şi de necesitatea mărturisirii unui ethos anume.

În acest caz, în perimetrul anilor 1730—1750 noua lume a muzicii apare mai clasică în esenţă decît noua lume a literaturii germane în devenire şi mai clasică poate decît lumea tuturor artelor surori precum şi a esteticii abia pusă în perspectivă de către gîndirea filosofică aflată la ceas de cumpănă. Se prea poate ca aici să nu se potrivească ipoteza lui Friedrich Nietzsche, după care : „Muzica iese la iveală ca ultima dintre fiinţe. Da, uneori muzica răsună într-o nouă şi mirată lume precum graiul unei epoci scufundate, venind prea tîrziu".

Originalitatea noii muzici pur instrumentale timpuriu clasice, ţîşnită în şuvoi din întinderile relativ limitate ale unor tradiţii convergente, de dată mai recentă, nu se legitimează în raport cu canoanele de frumos ale artei antice şi nici în raport cu vestigiile altor culturi istoriceşte apuse şi revolute. Unicitatea muzicii instrumentale camerale, concertante şi orchestrale, crescută din trunchiul noii sonate, se accentuează astfel şi mai puternic. „Profundul sentiment al expresiei" şi autenticitatea formei muzicale echilibrate şi unitare sunt purtătoarele noului ideal clasic.

În această viziune, dobîndirea ţinutei clasice pare să fie condiţionată de parcurgerea unui drum suitor ce trece rînd pe rînd prin trei terase deosebite. Prima terasă pare a fi reprezentată în acest caz de suita instrumentală de dansuri, cosmopolită ca ţinută stilistică prin însăşi natura alcătuirii ei. A doua terasă corespunde sonatei da camera şi sonatei da chiesa, concertului grosso şi concertului solistic precum şi genurilor muzicale legate de text, concepute după împrejurări în manieră mai mult sau mai puţin franceză, germană, italiană sau engleză, răspunzînd unor gusturi formate şi unor cerinţe sau destinaţii speciale. Cea de a treia terasă se desenează prin constituirea succesivă şi în ritm rapid a noii tipologii de sonată, concert instrumental şi simfonie, care se situează mai presus de tradiţii locale, de şcoli izolate, de maniere şi gusturi artistice, cucerind ac-

Scanned with OKEN Scanner

cesul la universal și simbolizînd în această nouă ipostază o modalitate universală de reprezentare concretă a ideilor muzicale larg desfășurate în forme corespunzătoare.

Muzicienii reuniți în Școala de la Mannheim au înțeles primii valoarea universală a sonatei timpuriu-clasice, subliniindu-i înțelesul prin transpunerea modelului la scara mărimilor, tăriilor și vîltorilor orchestrale.

Drept care au intrat în istorie.

Scanned with OKEN Scanner

3. EVOLUȚII PARALELE

Odată cu înaintarea progresivă a cunoașterii artei sunetelor clasice se adîncește necesitatea trecerii succesive prin întinsele plaiuri ale genurilor muzicale. Simultaneitatea evoluțiilor descrise în planuri paralele invită la noi observații asupra unor semne ale mișcărilor de idei, comună sub o formă sau alta genurilor diferite. Obișnuiți a vedea în șirul partiturilor semnificative reflexul gîndirii muzicale creatoare și pe cel al gîndirii despre muzică, tindem către cuprinderea armonioasă a unui întreg care este însăși lumea muzicii clasice în ansamblul genurilor precizate.

Gruparea sinoptică a evenimentelor artistice ca și a fenomenelor însoțitoare are drept scop buna orientare și înțelegere pe cît se poate în tot ce se leagă firesc de urmărirea concentrată a muzicii și de pătrunderea sensurilor. Încercînd în acest mod cîte o succintă schiță istorică și estetică asupra genurilor muzicale, rezumînd și selectînd parcimonios din suma datelor disponibile acele repere care ne pot călăuzi pe drumul ales, insistăm implicit și asupra corelațiilor esențiale care conferă claritate tabloului dorit.

Înainte de a întreprinde un excurs lung și nelipsit de peripeții, se cuvine să găsim răspuns unei întrebări cheie : dacă ideea „stabilității clasice" a fost împărtășită sau nu de cele trei sau patru generații de compozitori-interpreți sau interpreți-compozitori, de autorii unor partituri literalmente de tot felul care aparțineau unei „epoci" bîntuită de conflicte existențiale. Dezechilibrarea bruscă a muzicii baroce și reechilibrarea mai întîi lentă și apoi turbulentă a unei muzici finalmente clasice — dar în modalități și tehnici atît de diferite încît valorile extreme se sustrag parcă comparației — de-

zice nu numai ideea stabilității ci și pe aceea a liniștii, a certitudinii și a unei idilic-presupuse armonii prestabilite.

Slujitorii Euterpei nu s-au legănat în visuri deșarte. Horele spațiilor de timp aferente clasicismului și mereu altele în fond schimbau cu iuțeală tonul și ritmul. Stabilitate în vuietul vremii era un lucru de neconceput. Elementele de maximă stabilitate ca și mecanismele complicate care concurau la reglarea fină a acordajelor particulare problematicii compoziționale — tipurile de formă muzicală și valențele substanței sonore — înregistrau (cu tării diferite în locuri diferite) deplasarea (deopotrivă continuă și discontinuă a) punctelor de sprijin. Mișcarea a urnit din loc personalități și școli. Concurența trebuie să fi fost acerbă. Viața muzicală deși prosperă era în scindare, iar sentimentul de modernitate în creștere odată cu conflictualizarea progresivă a desfășurării sonore, se lovea de noua modernitate conservatoare, de zidul unui academism și convenționalism înălțat cu zel. Proliferarea pedanteriei și prețiozității golașe trebuie să fi fost sufocantă pentru breasla muzicienilor, și ea atît de atinsă de astfel de molii. Dilemele se înmulțeau mai iute decît certitudinile, și aceasta într-o lume intrată în diviziune, separînd artiștii „serioși" — reprezentanții marilor și mai micilor genuri vocale — de „umoriști" — compozitorii de muzică instrumentală. Marii clasici făceau parte din tagma „umoriștilor", a celor care au dus o diviziune a muzicii la triumf, în dauna alteia, periclitată de pierzanie, a celei susținute de artiștii „serioși".

Prea adesea, clasicismul este cercetat sub aspectul euristicii, al invenției ideilor muzicale frumoase, aceasta pentru ca exegeza să prevaleze sub raportul semioticii, a frumoasei semnificații a ideilor muzicale. Cunoașterea imaginativă se lasă astfel lesne proiectată în direcții unde abstracția de la realitate operează în voie. Normele cunoașterii pe cale sensibilă și normele cunoașterii pe cale rațională se află și sub raport muzical într-o întrecere perpetuă. Predicatele metodelor erau știute și resimțite deopotrivă de artiștii „serioși" și de cei „umoriști". Cu toții căutau în condiții schimbate și în schimbare, conținuturile de adevăr ale artei muzicii, avînd totodată privirea ațintită asupra „celor vechi", mai vechi, cu o durată egală cu cei ai unei generații, a cel mult două și aceasta către zonele de încheiere. Devenirea muzicii clasice este definită de formarea diviziunilor ei, echivalînd fie cu școli și concepții sau genuri și forme distincte, de importanță decisivă pentru noua configurație a lucrurilor, clasică în esență și deci mai presus de aparențe înșelătoare.

Coborîrea în solul realității timpului și dobîndirea unui simț al cîmpului ne sunt ușurate de o analiză întreprinsă de Reichardt

Scanned with OKEN Scanner

în anul 1795, anume în articolul intitulat : *Ceva despre muzică.* Trebuie spus că în această fază, muzicianul Reichardt este depășit de avalanșa înnoirilor conceptuale, fiind deci un reprezentant al stilului mai vechi, simbolizat de idoli ca Händel și Bach. Totodată, Reichardt se știe în tabăra „serioșilor". Părtinirea lui este explicabilă, ea nu-i abate însă gîndurile de la obiect. Reichardt ne atenționează asupra estimărilor simplificatoare și invită nu numai la corectarea unor false imagini ci și la sesizarea pulsului vremii : „Virtuozi și amatori de muzică, care găsesc ei înșiși plăcere în interpretare, susțin adesea printre noi, că arta muzicii ar fi înregistrat în ultimii douăzeci de ani progrese imense întru desăvîrșirea ei, ar fi atins chiar culmea cea mai înaltă ; iar pentru susținerea acestei păreri, ei pot cita multe dovezi lesne de înțeles.

Artiști serioși, care au cu fermitate în vedere veritabilul ideal al artei precum și cel mai înalt scop al muzicii, deplîng degradarea rapidă a artei și o cred pierdută pentru totdeauna, de nereadus. Pentru a justifica această judecată, bucuros ei ar dori să se pătrundă mai adînc cauzele decît este dispusă majoritatea adversarilor să-i urmeze, dorind apoi să spună cu dărnicie mai multe despre aceasta decît suntem adesea dispuși de a asculta și apți de a înțelege.

Sună destul de curios că două judecăți atît de opuse ar putea fi justificate, și totuși ele sunt în realitate îndreptățite. Aici este dezlegarea. Cîte o parte distinctă a artei, în special muzica instrumentală a fost dezvoltată și îmbogățită cu adevărat în asemenea măsură încît, cel puțin pe același drum, apare aproape cu neputință să se înainteze pe mai departe. Această parte singulară, care reprezintă pentru artistul serios numai o parte mică și subordonată din întregul artei, este pentru virtuozul și interpretul amator totul ; și dacă cel care observă din această parte distinctă și în chip unilateral numai unele aspecte izolate, poate dificultățile tehnice cele mai mari și eleganța cea mai căutată, și compară din acest punct de vedere o sonată de Clementi sau Mozart cu o sonată de Corelli sau Händel, atunci el este îndreptățit în felul lui de a fi încîntat de marele progres realizat.

Pentru artistul serios, această dezvoltare luxuriantă și nelimitată a unei părți distincte este nu numai de o valoare incomparabil mai mică, ci dimpotrivă el vede în aceasta dacă nu cauza principală, apoi totuși prilejul decăderii întregii arte. Căci nu poate fi trecut cu vederea faptul că acestuia trebuie să-i apară neavenită și deplasată orice dezvoltare unilaterală a unei părți a artei, el văzînd aici cum suratele mai nobile sunt alungate de vanitoasa și pompoasa lor soră vitregă. Gîndindu-ne la cîntul vocal generos și sem-

Scanned with OKEN Scanner

nificativ, care a fost apreciat în general cu deplină îndreptățire ca o parte principală a artei veritabile și a cărei imitare și urmare a constituit țelul cel mai de seamă al muzicii instrumentale, acest cînt vocal îl vede spre jalea lui neglijat și strivit de bogăția de beteală strălucitoare a muzicii instrumentale".

În aceeași răsuflare și ca să se știe de unde vin toate relele, Reichardt adaugă : „Adesea s-a spus că virtuozii și diletanții strică o orchestră. Artistul serios — în ochii căruia virtuozul nu trece neapărat și drept un artist — spune adesea că virtuozii și diletanții ruinează arta".

Sonata, trioul, cvartetul, concertul și simfonia ilustrează noua situație, prilejuind la un loc acuze severe. Presupuse creații ale virtuozilor, aceste genuri se află într-o relație biunivocă cu maniera de interpretare de specificitate instrumentală. Condiționarea reciprocă dintre structura compozițională și reprezentarea acesteia în actul viu al cîntului instrumental precum și fluctuanta funcțiune culturală exercitată de muzica instrumentală (tot mai puternic introdusă și afirmată) în medii sociale stratificate și stilul de interpretare diferențiat pînă la refuz, nu de puține ori șocant exteriorizat și epatant în efect, toate acestea explică înmulțirea dilemelor stîrnite de impetuoasa dezvoltare luată de muzica instrumentală. Vehicularea unor mostre în amestec nu face decît să adîncească deruta. Clasicismul vienez nu face excepție de la această regulă a timpului.

Cauzele mai serioase ale unei insatisfacții apăsătoare și instalate în cugetul marilor autori de creații instrumentale clasice trebuie să fi fost de natura celor reliefate de Schiller în suita scrisorilor *Despre educația estetică a omului* (1793—1794) : „Cursul evenimentelor a dat geniului timpului o direcție care amenință să-l îndepărteze din ce în ce mai mult de arta idealului. Aceasta trebuie să părăsească realitatea și să se ridice cu cutezanță potrivită deasupra nevoii ; căci arta este o fiică a libertății și de la necesitățile spiritului, nu de la cerințele materiei vrea să-și primească preceptele. Acum însă domină nevoia și supune omenirea decăzută tiranicului ei jug. Folosul este marele idol al timpului, căruia să-i slujească toate forțele și pe care să-l proslăvească toate talentele. Pe acest cîntar brut, meritul spiritual al artei nu are greutate și, jefuită de orice stimulare, ea dispare din piața gălăgioasă a secolului. Chiar și spiritul de cercetare filosofic smulge puterii de imaginație o provincie după alta, și fruntariile artei se îngustează cu cît știința își lărgește limitele".

Expansiunea accelerată și fără precedent a muzicii instrumentale, în fronturi largi și compacte reunind deopotrivă sonata pentru

Scanned with OKEN Scanner

pian, trioul cu pian, cvartetul de coarde, concertul instrumental și simfonia, ca și conflictualizarea intempestivă a întregii dramaturgii pur instrumentale (în care se inserează din ce în ce mai insistent trimiteri virtual programatice) nu mai justifică întru nimic epitetul „muzicii umoristice". De multă vreme, această muzică nu mai este destinată divertismentului. Și totuși neînțelegerea noilor calități intrinsece și noilor conținuturi de adevăr purtate de clasicismul vienez, se menține. Aici nu mai poate fi nicidecum vorba de „bogăția de beteală strălucitoare a muzicii instrumentale". Reichardt asistă ca martor ocular la punerea în circulație a creațiilor aparținînd celei mai productive perioade din viața lui Beethoven, el vede și aude fără să pătrundă esența evenimentelor și fenomenelor artistice de complexitate copleșitoare. Departe de a pune la îndoială buna credință și perspicacitatea omului de lume și muzicianului care a fost Reichardt, acesta pare totuși să nu treacă dincolo de zonele efectelor de șoc oricît de elevate atunci cînd contemplă spiritul lui Beethoven în acțiune : „Îl aducem pe umoristul Beethoven la fortepiano și el improvizează de-a lungul unei ore din adîncurile cele mai intime ale sensibilității sale artistice, preumblînd la înălțimile cele mai înalte și la adîncimile cele mai profunde ale artei cerești, făcîndu-mă să-mi revărs de zece ori lacrimile cele mai fierbinți și să nici nu pot găsi în cele din urmă cuvinte pentru a-i exprima satisfacția mea cea mai însuflețită". Această mărturie spontană și deplină în sinceritatea ei, consemnată într-o cronică amplă — datată : Viena, 5 decembrie 1808 — se referă la uluitoarea artă a unui magician al pianului, a unui „umorist".

În același loc, Reichardt creionează în numai cîteva trăsături subțiri realitatea artistică a Vienei : „Deoarece aici seară de seară de-a lungul întregului an se joacă în mai multe teatre și puținele zile ale anului cînd nu este voie să se joace din motive religioase sunt destinate îndeobște interpretării unor mari muzici spirituale, muzicienilor locali și străini nu le rămîne altceva de făcut, decît să-și țină concertele ziua în amiaza mare. Aceasta se întîmplă de obicei în jurul orei prînzului, de la ceasurile douăsprezece la două, în sala mică a Redutei. De dimineață și la lumina zilei însă, concertul nu stimulează fantezia și nu apare într-o ambianță favorabilă, păstrînd un aer distant-prozaic și geros. Aceste concerte sunt puțin frecventate de marea societate și doar rareori pline cu public".

Marea noutate a Vienei și totodată manifestarea cea mai selectă a muzicii pur instrumentale o constituie ciclul de recitale de cvartet de coarde, oferit pe bază de subscripție de ansamblul condus de violonistul Ignaz Schuppanzigh. Socotindu-l pe Haydn fondatorul tradiției în noua artă a cvartetului de coarde, Reichardt consem-

Scanned with OKEN Scanner

nează (Viena, 10 decembrie 1808) : „Dacă Haydn ne-ar fi dat doar cvartetul de coarde, sădind entuziasm și în cugetul altor artiști de geniu, încă ar fi îndeajuns pentru a fi venerat drept un mare binefăcător al întregii lumi muzicale foarte rafinate. Este o muzică ce se cere programată cu întîietate — și oricît de dificilă ar părea ea sub raportul perfecțiunii în interpretare, deoarece fiecare amănunt se distinge pe deplin devenind însă satisfăcător abia în puritatea, concordanța și contopirea tuturora — oriunde se adună amatori de muzică cultivați pentru a împărtăși plăcerile ei".

În acest context, Reichardt face revelatoarea precizare privitoare la interdependența stilistică dintre creația și interpretarea artistică : „Domnul Schuppanzigh are o picantă manieră proprie, ce se potrivește destul de bine cvartetelor umoristice de Haydn, Mozart și Beethoven sau, mai degrabă, care a rezultat din interpretarea adecvată și capricoasă a acestor opere măiestrite. El redă clar și pregnant pasagiile cele mai dificile, însă nu întotdeauna și cu acuratețe perfectă, aspect asupra căruia virtuozii locali par a trece în genere adesea cu vederea ; el accentuează de asemenea foarte just și semnificativ. Și frazele sale de amplă respirație și expresie sunt adesea cu adevărat cantabile și impresionante. El își conduce cu aplomb partenerii săi bine aleși, capabili de a pătrunde destul de adînc gîndul compozitorului, numai că m-a deranjat frecvent prin afurisitul obicei — introdus aici — de a bate măsura cu piciorul, chiar și acolo unde nicidecum nu este nevoie, uneori doar dintr-o proastă obișnuință, alteori numai pentru a întări sau sublinia fortele. De regulă se aude aici doar arareori un forte sau fortissimo,fără ca conducătorul ansamblului să nu bată tumultuos din picior. Aceasta îmi strică însă plăcerea curată, și fiecare lovitură îmi întrerupe fluxul execuției concordante și desăvîrșite, la realizarea căreia trebuie să contribuie și pe care o aștept cu prilejul oricărei producții publice". Referindu-se la ședința inaugurală a ciclului de recitale, care avusese loc cu o săptămînă înainte, Reichardt adaugă : „În cadrul acelui prim recital de cvartet s-a cîntat — în afara unui cvartet foarte naiv și încîntător de Haydn, plin de voie bună și de naivitate, precum și a unui cvartet mai puternic și mai lucrat, de Mozart — frumosul și clarul Sextet cu instrumente de suflat de Beethoven, producînd o impresie foarte frumoasă și puternică".

Apostila conține de fapt intenția unei generalizări maximale referitoare la succesiunile de nivele, la criteriile unei ierarhii precum și la diferențele specifice presupuse ca real existente înlăuntrul clasicismului vienez, ca urmare și pilduitoare în planul periodizării stilistice și istoriografice. Astfel, concluzia nu poate întîrzia (Viena,

Scanned with OKEN Scanner

16 decembrie 1808) : „Joi am ascultat din nou bunul ansamblu de cvartet. Au fost cîntate trei cvartete, unul de Haydn, apoi unul de Mozart și în încheiere unul de Beethoven, ultimul în special foarte bine. În această succesiune m-a interesat să observ cum anume cei trei umoriști veritabili au dezvoltat pe mai departe genul, fiecare după natura lui individuală. Haydn l-a creat din izvorul limpede al naturii sale originale și amabile. Sub raportul naivității și bunei dispoziții, el rămîne de aceea mereu unicul. Natura mai puternică și fantezia mai bogată a lui Mozart a cuprins sfere mai largi, exprimînd în atîtea mișcări înalturile și adîncurile cele mai sublime ale ființei sale interioare, el însuși fiind într-o măsură mai mare un interpret virtuoz, acordînd de aceea și mai multă importanță travaliului artistic, construind astfel peste atrăgătoarea și fantastica casă cu grădină a lui Haydn, palatul său. Beethoven s-a instalat încă de timpuriu în acest palat, și astfel i-a rămas — pentru a exprima propria lui natură în forme proprii — doar construirea turnului măreț și de neasaltat, peste care prea lesne nimeni să nu edifice ceva, fără să-și frîngă grumazul. În repetate rînduri mi-a venit în minte ideea mîndră și semneață a lui Michelangelo, de a suprapune splendidul Pantheon drept cupolă peste Basilica Sfîntului Petru".

Această apreciere, demnă de toată atenția și generatoare de reflexii datorită unor cuvinte devenite literă de lege și întipărite în memoria muzicologiei de tradiție clasică, este făcută în ajunul unui concert public, fără seamăn în istoria muzicii și dat de Beethoven cu prețul unor eforturi imense, conținînd în exclusivitate numai creații proprii. *Wiener Zeitung* din 17 decembrie 1808 anunțase următorul program : *Simfonia a șasea, Pastorala ; Aria „Ah, perfido" ;* o parte din *Missa în Do major ; Concertul pentru pian și orchestră, nr. 4, în Sol major ; Simfonia a cincea ;* o *Fantasie pentru pian solo ; Fantasia pentru pian, cor și orchestră.* Cele două simfonii gigantice precum și olimpianul concert răsunau în primă audiție absolută. Pianistul serii era în toate lucrările compozitorul, care oficia autoritar în memorabilul solilocviu desfășurat la Theater an der Wien, la 22 decembrie 1808.

Reconstituirea sau mai degrabă retrăirea acestui program-frescă prin intermediul unor discuri selecte, dintre cele mai bune posibile sub aspectul interpretării autentice și sub cel al calității tehnice, pune oricînd intelectul și receptivitatea auditorului în fața unor încercări deosebite. Dramaturgia simfonică pulsează în acest întreg neînchipuit de unitar și consistent la cotele ei cele mai supreme. Echiprobabilitatea reprezentării în același cadru și loc, în aceeași macrounitate de spațiu, de timp și într-o ordine stringent

Scanned with OKEN Scanner

gîndită a acestor reuniuni de construcţii piramidale, face trimitere la o virtuală echivalenţă de ordin superior, intuibilă sub raportul substanţialităţii pur muzicale şi al semnificaţiei culturale. Comuniunea diferenţelor specifice este puternic marcată şi de-a dreptul predominantă.

Ideea călăuzitoare a acestui proiect copleşitor trebuie să fi fost împreunarea în unitate a celor două mari şi artificial despărţite domenii ale muzicii culte, imperativul categoric al egalităţii în profunzime şi demnitate culturală a marilor genuri muzicale în totalitatea lor cuprinzătoare, fie ele de natură vocal-instrumentală sau pur instrumentală. Opţiunea lui Beethoven este clasică, hotărîtă şi distinctivă. Prezenţa *Simfoniei în do minor*, terminată după o muncă extrem de încordată, după revizuirea chinuitoare a operei *Fidelio* şi după cea mai dragă sonată a compozitorului care este *Appassionata*, deci a unei creaţii îndelung modelată şi mereu întregitor reluată în paralel cu făurirea unui întreg lanţ de creaţii învecinate, accentuează această idee.

Insistenţa asupra muzicii pentru pian, deliberat expusă aici şi subliniată odată şi mai mult prin cele trei ipostaze diferite — pian şi orchestră ; pian solo ; pian şi orchestră cu cor —, apoi momentul inaugural al serii, dar prin interpretarea unei simfonii de asemenea proporţii, concepută în cinci acte-tablouri orchestrale cu trimiteri şi implicaţii programatice declarate fără echivoc precum şi participarea simbolică a corului în Fantasia finală, indică voinţa lui Beethoven de legare în cunună a tuturor genurilor muzicale, măreţe în specificitatea lor ca şi în convergenţa armonioaselor linii şi direcţii de evoluţie. Intransigentul Beethoven se opune decis împărţirii normativ-uzuale a marilor genuri muzicale aferente „concertului mare“ şi „concertului mic“, împărţire caducă dar persistentă în conformitate cu vechile delimitări pe stiluri bisericeşti şi laice, vocale şi intrumentale. În această ordine de idei se lasă poate interpretată şi exclamaţia lui Beethoven : „Cel căruia muzica mea îi devine inteligibilă trebuie să se libereze de toată mizeria cu care alţii încă se tîrăsc“.

Mentalitatea afişată în această frescă mărturiseşte un ev nou. Beethoven trece dincolo de starea respectată de reprezentanţii mai vechiului clasicism. Normele comportamentului estetic contigue „plăcerii dezinteresate“ de esenţă kantiană îşi pierd dintr-o dată valabilitatea. Simfonia a cincea proiectează în absolutul ei muzical ideea creşterii continue şi a culminării întregului în partea lui finală. Mai mult chiar, „simfonia finală“ a lucrării, adică partea a patra constituită pe pilonii a patru teme, pare să fie cosubstanţială dramei de idei iar trecerea dintre partea a treia şi a patra poate

Scanned with OKEN Scanner

să sugereze o succesiune de transformări categoriale caracteristice literaturii dramatice a timpului. Simfonia a șasea invocă parcă teza unității în efect a tuturor artelor, adeverind în legea ei spusele lui Goethe despre arta muzicii, care „este adevăratul element din care au izvorît toate poeticile și la care revin toate". Văzînd la scara marelui întreg al programului-frescă „armonia maselor și puritatea formelor" surprindem „contopirea părților fără de număr în mase întregi" și concludem asupra crezului avansat de Goethe și urmărit de Beethoven pînă la identificare concretă : „Arta caracteristică este singura artă adevărată". Simfonia a cincea este expresia organizării superioare a formei în înțelesul lui Schiller, „în care materia sau elementarul nu trebuie să se mai distingă".

Deplinătatea sensurilor generate de această idee și profunzimea problemelor puse se conturează și mai puternic odată cu alăturarea și compararea structurală a magnificelor creații prin care Beethoven deschide aparent ex abrupto „un drum nou" : *Simfonia a treia* și *Simfonia a cincea*. Ambele partituri concepute în cicluri de mișcări cu arhitecturi sonore monumentale și concentric complementare, proiectează sub raportul dramaturgiei simfonice o dramă de idei virtual deschisă. Constantele unor parametri de stare psihică și lanțul transformărilor calitative pe care le implică acestea se unesc în structura de contraste particulară unui sistem de compoziții în expansiune. Galeria de personaje tematice particulare acestui întreg în formare se precizează pe fundalul articulării unor arhetipuri tot mai dure în substanțialitatea lor granitică. De fapt și de drept, tema inaugurală a *Simfoniei a cincea* este nu numai anticipată ci și prevestitor enunțată în *Simfonia a treia,* simbolizată ca atare în miezul părții lente ; enunțul marchează aici un ax de simetrie, propriu unui mănunchi de entități tematice supraordonatoare prin dezvoltări și extensii conceptuale. Asocieri tematice și flexiuni convergente în efect transcend și alte mișcări din „Eroica", erup în creația geamănă. Iar „simfonia finală" care încheie (după lirica concluzie imnică adnotată *Poco Andante*) în *Presto* ultima parte din „Eroica" face trimitere — ca și „simfonia finală" din *Simfonia a cincea* — la lumea de semnificații dramaturgice explicite pe care Beethoven le sădește în muzica de scenă la *Egmont* de Goethe. În această accepțiune se clarifică conținutul de idei pur muzical, precum și valențele programatice pe care le comportă la modul ideal impetuoasa muzică beethoveniană văzută ca manifestarea unui „drum nou". Și tot în acest spirit se lasă interpretată evoluția marcată de Beethoven de la „Patetica" și pînă la „Appassionata", unde expresia năvalnic gradată se revarsă în tipare de o monumentalitate fără

Scanned with OKEN Scanner

precedent în analele sonatei, insistența asupra nucleului tematic sfărîmînd toate convențiile statornicite.

Undele de șoc produse de noua muzică a lui Beethoven nu puteau decît să concure la dislocarea unei mentalități în bună parte revolute, dominată de „ordine și frumusețe" (Sulzer) și orientată stilistic în faza unor epifenomene clasice mai mult către aprecierea valorii suprapersonale și supratemporale a creației muzicale, către reprezentarea clasicist-artistică a subiectului într-o formă definită prin preponderența trăsăturilor tradiționaliste. Beethoven contravine din plin acestei tendințe instalate, reclamînd ceea ce Goethe numise „înțelegerea asprimilor semnificative" și „simțul proporțiilor în sine frumoase și participînde la eternitate". Pentru Beethoven, simfonia, concertul sau sonata, sunt departe de a semnifica doar cîte o „frumoasă piesă de artă". Fiecare din ele mărturisește un crez artistic, o concepție despre lume ; filosofia muzicianului Beethoven.

Dificultățile par a fi insurmontabile, mărite și mai mult de spectrul nesiguranței totale. În legătură cu amintita academie oferită de Beethoven, periclitată de altfel de adversități și neînțelegeri, Reichardt notează nu fără strîngere de inimă (în scrisoarea confidențială din 25 decembrie 1808) : „Corul și orchestra au fast alcătuite din compartimente foarte eterogene și nu a fost posibil să se țină pentru toate piesele programate — care toate erau de cea mai mare dificultate — măcar o repetiție integrală de ansamblu". Proporțiile mișcărilor reunite în *Pastorala* au uluit pur și simplu : „Fiecare piesă cîntată în întregime a constituit cîte o parte foarte întinsă, plină cu însuflețite imagini picturale, cu idei și figuri strălucite ; și, această Simfonie pastorală a durat din această cauză de una singură, mai mult decît are voie să țină la noi un întreg concert de curte". Senzația serii pare să fi fost : „Un nou Concert pentru fortepiano, de o dificultate enormă, interpretat de Beethoven uimitor de bine în tempi dintre cei mai repezi. Adagio-ul, o magistrală piesă pătrunsă de o frumos dezvoltată cantilenă a cîntat-o cu adevărat la instrumentul său cu un profund sentiment melancolic, care mă pătrunse de asemeni și pe mine". *Simfonia a cincea* pare să fi fost complet neînțeleasă : „O mare simfonie, mult dezvoltată, prea lungă". Atît și nimic mai mult. Urmează : „O lungă Fantasie în care Beethoven arătase întreaga sa măiestrie și, în fine, drept încheiere încă o Fantasie, căreia i se alăturase curînd orchestra și în cele din urmă chiar și corul. Această idee curioasă eșuase în interpretare din cauza unei învălmășeli atît de complete în orchestră, încît Beethoven, uitînd în sfîntul lui zel de artă, de public și de local, se văzuse nevoit să întrerupă prin strigăte desfășurarea și să ceară reînceperea de la început".

Scanned with OKEN Scanner

Decis să părăsească Viena, să întoarcă spatele unei vieţi muzicale în care se sufocă, Beethoven scrie editorului Breitkopf din Leipzig la 7 ianuarie 1809 : „Poate din nou vor fi adresate de aici revistei muzicale critici defăimătoare despre ultima mea academie muzicală ; nu că aş dori să se suprime tot ceea ce este împotriva mea ; aş dori doar ca lumea să se convingă că aici nimeni nu are atît de mulţi duşmani personali ca mine, lucru care se înţelege şi mai uşor ţinîndu-se seamă de faptul că înseşi condiţiile muzicale de aici devin din ce în ce mai rele".

Situaţia muzicii şi condiţia muzicianului sunt zugrăvite în contururi şi tonuri convingătoare de către Reichardt, la 8 ianuarie 1809 în Viena lui Beethoven : „Marea majoritate a compozitorilor nu beneficiază aici de venituri fixe şi importante precum la alte mari curţi şi teatre ; ei trăiesc de regulă din lucrările lor, care le sunt retribuite una cîte una şi care trebuie să devină tot mai puţine, pe măsură ce se importă tot mai multe lucrări străine, cumpărabile la preţul mic al comerţului public. Curtea împărătească nu întreţine la propriu nici o capelă, ci acordă doar unora dintre artiştii cei mai vîrstnici şi mai îndrăgiţi, cîte-o mică pensie pe lîngă celelalte venituri ale lor, aceasta pentru a vedea servite la curte unele festivităţi, precum şi missa. Unii dintre ceilalţi primesc mici salarii ca organişti ai bisericilor publice sau ai capelelor de casă ale protipendadei ; aproape niciodată însă nici unul nu dobîndeşte atît de mult încît să poată trăi din aceasta şi să-şi vadă liber de arta lui. Cîţiva principi au ce-i drept propriile lor capele, precum principele Esterhazy, principele Lobkowitz ş.a.m.d. Dar aceştia ocupă prea destul artiştii lor şi nu prea des se va găsi printre ei un geniu atît de fecund precum Haydn, care a îmbogăţit şi a fericit cu lucrările compuse pentru biserica şi teatrul principelui Esterhazy totodată întreaga Europă, da, întreaga lume muzicală".

Pozitivă rămîne constatarea cum anume un compozitor structural legat mai mult de soarta genurilor scenice şi vocale urmăreşte în amurgul vieţii sale cu precădere vertiginoasa dezvoltare luată de muzica instrumentală în formele ei simfonice, concertante şi camerale. Reichardt este artistul care mărturiseşte cu francheţe această pasiune crescîndă, în centrul căreia se aşază finalmente lumea sonatelor şi a triourilor cu pian, a cvartetelor de coarde timpurii şi mediane de Beethoven. Fiecare audiţie din iarna 1808—1809 se transformă în prilej de contemplare şi vie admirare a reuşitelor beethoveniene, pe care le aclamă văzîndu-l pe compozitor la pian sau asistînd la interpretări oferite în cerc restrîns de două pianiste devotate geniului beethovenian, doamnele Marie Bigot şi Dorothea von Ertmann. Este neîndoios că Reichardt a cercetat manuscrisele

Scanned with OKEN Scanner

lui Beethoven sau copii de primă mînă la sonatele pentru pian și cu pian, la triourile cu pian și cvartetele de coarde, ceea ce conferă greutate mărturiilor sale. Neînțelegerea *Simfoniei a cincea* este explicabilă, probabil că Reichardt a fost depășit de această muzică, la fel ca și alți martori oculari, printre care un Czerny, Moscheles, Seyfried, Ries. Poate că i-a mers ca și lui Goethe care, audiind prima parte din *Simfonia a cincea,* cîntată la pian de către Felix Mendelssohn-Bartholdy, ar fi spus cu acest prilej la Weimar în anul 1830 : „Este ceva anume care nu te mișcă, ci te surprinde numai. Este un lucru măreț, nesăbuit ; te aștepți să se dărîme casa peste tine". Reichardt știe să se încline în fața veneratului Haydn — „acest erou, acest sfînt al artei sunetelor" (Viena, 25 februarie 1809) —, subliniind că „de-a lungul deselor călătorii în Anglia și Franța, simfoniile sale au reprezentat aproape pretutindeni lucrul cel mai măreț și cel mai frumos din cîte am putut auzi".

Același Reichardt, care se bucură să fi putut auzi în aceste zile la Viena (2 februarie 1809) un recital cu muzică de pian de Händel și Bach, care știe să prețuiască reforma lui Gluck, măiestria unui Cherubini și virtuozitatea unui Clementi sau Ries, se lasă fascinat și de sonatele lui Beethoven, în ipostazele lor pentru pian solo, pian și violină, trio pentru pian, violină și violoncel ca și pentru ansamblu de cvartet de coarde. Afectiv interesat de „muzica serioasă", simbolizată prin participarea cuvîntului cîntat și acompaniat, exegetul Reichardt triumfă asupra compozitorului din el, adeverind profunzimea de idei a celor care păreau a fi „veritabili umoriști", tribuni înainte de toate în tot mai vastele întinderi ale muzicii pur instrumentale. Se prea poate ca una din cele mai elocvente aprecieri să reiasă din meditația prilejuită de o audiție susținută de doamna Bigot în compania violonistului Schuppanzigh (scrisoarea din 26 ianuarie 1809), „al cărui excelent talent nu se exprimă nicăieri mai hotărît și mai desăvîrșit, decît în interpretarea unor lucrări beethoveniene" și care „acompaniase în această seară excelentul cînt al pianistei cu întreaga lui finețe și picanta lui originalitate. Ea a cîntat cinci mari sonate de Beethoven în chip magistral ; una a fost mereu mai minunată decît cealaltă ; a fost crîngul în floare al unei vieți de artist, îmbelșugată și deplină. În toate lucrările pulsează un fluviu de fantezie, o profunzime a sentimentului pentru care nu există cuvinte ci numai sunete, care vin în inima unui artist și care provin numai din inima unui artist care trăiește pe de-a-ntregul pentru arta lui, visînd în veghe și veghind în vis împreună cu ea".

În această viziune de ansamblu asupra clasicismului, dobîndită prin înșiruirea, compararea și însumarea unor dovezi demne de

Scanned with OKEN Scanner

crezare, urmează să parcurgem orizontul clasicismului muzical prin intermediul evoluției stilistice și istorice marcată de fiecare gen în parte. Anacruza o va face astfel genul sonatei, care simbolizează în totalitatea muzicii pur instrumentale rădăcina originară care asigură sevă și putere de viață tuturor formelor clasice, hrănite de ea și desprinse prin forța lucrurilor din aceasta.

Faza decisivă în care se cristalizează însemnele și particularitățile, profilurile și accepțiunile sonatei clasice începe în jurul anului 1765, prin proiectarea în actualitate a sintezelor stilistice produse de o anterioritate fervență, pentru a conduce spre o primă culminație marcată de anul 1785, cînd Haydn și Mozart stabilesc marile modele cu adevărat călăuzitoare care, la rîndul lor, inaugurează noi faze ale evoluției, dominate de geniul creator al lui Beethoven, prin sonatele pentru pian scrise între anii 1795 și 1822.

Tipologia sonatei clasice pentru pian din perioada relativ timpurie însumează o mulțime de aspecte, evidențiate de o evoluție dinamică și ascendentă în decursul celui de al doilea pătrar de veac XVIII. Cu alte cuvinte, preclasicismul german, italian, francez și englez ca și vestitoarele unor tendințe preclasice iscate sau chiar formate în largul Europei, a unor vetre de veche cultură muzicală puse în mișcare de spiritul muzicii baroce, participă într-un fel sau altul la pregătirea și apoi la consolidarea trăsăturilor caracteristice care vor defini în cele din urmă sonata clasică vieneză.

Configurarea și relevarea sensurilor, limpezirea normelor de scriitură și decuparea suprafețelor apte de a se integra în armonia formei omofone de accepțiune modernă, nouă în comparație cu tipologia formelor vechi de sorginte contrapunctică, toate aceste aspirații își caută împlinirea în momentele marilor răspîntii de drumuri. Ceea ce se petrece în realitate, se aseamănă de fapt cu rezolvarea inevitabilă și finalmente obligatorie a raporturilor antitetice dintre prerogativele stilurilor de specificitate polifonă și omofonă, cu depășirea unei dihotomii ale cărei semne și efecte au străfulgerat Barocul culminant și tîrziu.

În esență, spre sonatele reprezentative pentru pian, scrise de Haydn după anul 1765 converge deopotrivă uriașa operă a lui Johann Sebastian Bach precum și a lui Wilhelm Friedemann și Carl Philipp Emanuel Bach, dar, la fel, și opera pianistică a lui Domenico Scarlatti sau marea muzică a claveciniștilor francezi reprezentată de Jean-Philippe Rameau. În plan tehnic se adaugă perfecționarea accelerată a instrumentelor cu claviatură, fapt hotărîtor sub aspectul efectelor de consecință și al reflexelor acestora. Îngemănarea în sinteză, așa sună comandamentele unei modernități, fortuită de a părăsi conul de umbră al trecutului apropiat și covîrșitor în măreția lui.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul linear-contrapunctic şi variantele de stil omofon, în vectorul cărora se iveşte posibilitatea reunirii de elemente diferite, sugerează condiţiile propice constituirii cîmpului tematic în care se produce descoperirea elementelor caracteristice travaliului motivic în suprafeţe contrastante. Noile criterii se aplică de-a lungul unui ciclu de mişcări nuanţate sub aspectul relaţiilor tonale în progresivă extensiune sau sub cel al conţinuturilor de expresie care se distanţează tot mai mult de participarea valorilor hieratice. Termenii sintezelor deschise se ilustrează prin însăşi natura regrupărilor de forţe, în ordinea şi importanţa acordată proceselor tematic dezvoltătoare în cadrul unor secţiuni de formă muzicală substanţial diferenţiate. Noua vigoare asigurată în cele din urmă arhitectonicii de ansamblu şi totodată noua organicitate a construcţiei, aprofundată în marele arc al unui ciclu de mişcări cu dispuneri simetrice şi eminamente dinamic prin interraportarea tuturor componentelor, atestă o interpretare dialectică sub raportul teoriei compoziţiei ca şi sub cel al practicii curente. Mulţi dintre experimentatorii destul de avansaţi în cîmpurile noilor tehnici şi modalităţi de expresie au fost sortiţi să rămînă pre-clasici, deci precursori. Unul singur, în mersul lui solitar, implacabil în felul lui de a gîndi şi regîndi facerea de muzică, foarte atent şi aplecat asupra celor întîmplate în viaţa muzicală a depărtărilor, desluşindu-i ecourile, mărind periodic cercul sintezelor integratoare dar insistînd asupra soluţiilor găsite şi apoi dezvoltate ferm prin înaintări şi adînciri calme, a avut parte de miraculoasa ascensiune în clasic : Joseph Haydn.

Puţine genuri instrumentale au pretins şi au dobîndit o specificitate atît de stringentă ca sonata pentru pian, de accepţiune clasică. Aceasta deoarece atît substanţa tematică sau ornamentală, cît şi desfăşurarea sonoră şi scriitura instrumentală ca atare, au reclamat necontenit statuarea unor criterii eminamente pianistice precum şi varierea şi înnoirea acestora. Mai mult, se poate vorbi de o logică a dezvoltărilor pianistice, care conferă în ultimă instanţă formei muzicale ca şi ciclului de mişcări o organicitate de neconfundat.

Din adunarea şi organizarea concentrică a procedeelor şi soluţiilor pianistice rezultă în fond amplificarea neobişnuit de puternică a primei părţi de sonată în cadrul clasicismului timpuriu. Şi astfel, marea problemă care transgresează clasicismul va fi aceea a creşterii în importanţă a părţilor următoare, a echivalenţei reale dintre prima şi ultima parte a ciclului de mişcări. În concluzie, aceasta este contribuţia de importanţă istorică a unor personalităţi desăvîrşitoare în aria unei creaţii de largă cuprindere europeană, anume : Haydn, Mozart şi Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

În 1767, Haydn reușește în chip spectaculos să se ridice mult deasupra nivelului stilistic al epocii, deasupra unor aspecte legate de stilul galant și cel sensibil sau de descriptivismul preromantic cu tentele sale fantastice. Mărturia acestei stări de fapt o găsim în *Sonata în Re major* (Hob. V. Grupa XVI numărul 19), formată din trei părți distincte — Moderato ; Andante ; Finale — în amănunt intercondiționate motivic. Exemplul lui Haydn ne conferă măsura sobrietății și obiectivității timpuriu clasice, demonstrînd totodată o inspirată rezumare a discursului muzical la două voci-dimensiuni, dintre care una este purtătoarea tematicii și ornamenticii melodice, iar cealaltă semnificînd atribuții strict acompaniatoare, secundare așadar și totuși absolut necesare. Ceea ce dobîndește aici Haydn ține de echilibrul tuturor factorilor angrenați în discurs.

Condiția realizării unui salt calitativ a constat în punerea în pagină a principiului travaliului motivic multiplu întretăiat. Haydn efectuează acest lucru în sonatele pentru pian ale anului 1773, de unde decurge atît circulația substanței motivice în mai toate registrele spațiului sonor, cît și o sensibilă potențare a vocilor mediene. Discursul muzical devine mai fluent și mai variat datorită acestei tehnici, iar imaginea sonoră cîștigă în amploare și profunzime. Clasicismul timpuriu a trebuit în consecință să redescopere anumite valențe de scriitură polifonă și să reformuleze legitățile stilului imitativ, în condițiile formei de sonată bitematice. Un exemplu elocvent în acest sens este prima parte — Allegro moderato — din *Sonata în La major* (Hob. V. gr. XVI nr. 26) de Haydn, rod al anului 1773.

În anul 1775, aflat la München, Wolfgang Amadeus Mozart compune *Sonata în Re major*, K.V. 284. Prin această compoziție de proporții ample, încheiată printr-un ciclu de 12 variațiuni pe o temă caracteristic profilată, Mozart pare a sintetiza experiența cea mai înaintată a timpului său, precizîndu-și totodată în raport cu școala vieneză, o sferă stilistică proprie. Aportul lui Mozart constă în idealizarea facturii muzicale, în înnobilarea temelor de pronunțată cantabilitate. Totul devine efervescent, sclipitor, perfect sub aspectul formei și al mesajului, impunîndu-se ca un model de referință în matca clasicismului.

În 1778, la Paris, Mozart creează *Sonata în La major* K.V. 331. Prima parte a acestei capodopere este alcătuită dintr-un ciclu de șase variațiuni, brodate pe o temă de rară puritate. Prin această creație, dramaturgia sonatei pentru pian cunoaște înnoiri fundamentale în ideea diversificării substanțiale a devenirilor, în perimetrul unui ciclu de mișcări înclinat spre o structurare preponderent deschisă. Recurgînd la o scriitură pianistică concertant-camerală, Mozart

Scanned with OKEN Scanner

procedează la afirmarea prin negaţie a noii forme de sonată. Astfel, organizarea arhitectonică a temei şi în consecinţă a fiecărei variaţiuni de caracter respectă principiul vechii forme vocale — Barform, cu secţiunile componente de Aufgesang (Stollen ; Gesätz), Gebäude (Gegenstollen) şi Abgesang. Totodată, variaţiunile se succed în temeiul legităţii tipice cînturilor strofice, respectînd ideea grupării unor entităţi în secţiuni supraordonatoare şi delimitate, precum şi cea a contrastului de expresie, a opoziţiei tonale. Polifonia de planuri conturată în această primă parte continuă în partea următoare — Menuetto —, evidenţiind de fapt o dezvoltare propriu-zisă într-o nouă formă strofică cu suprafeţe ample, declanşînd o dezvoltare în valuri care culminează în cînturile de largă respiraţie din Trio. Rondo-ul final — Alla turca, Allegretto — poartă de asemenea elemente strofice de sonată, accentuînd o concepţie compoziţională unitară.

În acelaşi an 1778 apare *Sonata în mi minor* (Hob. V. gr. XVI nr. 34) de Haydn, impunătoare prin felul de a fi al înlănţuirii şi articulaţiei motivice, prin valorificarea consecventă a unor impulsuri intonaţionale pe cît de simple, pe atît de eficiente. Principiul economiei tematice, formulat aici cu severitate de Haydn, îşi va găsi completări de acelaşi ordin în opera unui Beethoven, Schumann sau Brahms. Cu alte cuvinte, Haydn indică un drum care şi-a confirmat menirea, atrăgînd atenţia asupra importanţei construcţiei şi articulaţiei motivice din aproape în aproape, pe parcursul unei forme dezvoltătoare unitare.

Wolfgang Amadeus Mozart a fost în rîndul clasicilor vienezi, primul creator care a lărgit cadrul sonatei pînă la dedublarea proporţiilor, şi aceasta prin conexarea intr-un sistem unitar a două creaţii net opuse prin spirit şi factură şi totuşi complementare. Constelaţia care face excepţia excepţiilor este formată din *Sonata în do minor,* K.V. 457, scrisă la Viena în 1784 şi din *Fantasia în do minor,* K. V. 475, compusă la Viena în anul următor, adică 1785. După voinţa lui, Mozart edifică impresionanta *Fantasie în do minor* ca o introducere vastă la *Sonata în do minor*. Această împreunare poartă semnificaţii mai largi, deoarece Mozart stabileşte astfel într-o viziune clasică o mulţime de legături cauzale între lumea fantasiei baroce şi lumea sonatei clasice. A posteriori, *Fantasia* devine premisa unei deveniri plină de meandre şi de neprevăzut pe spirala unei nebuloase cu acţiuni sonore incandescente. Acestor tensiuni abia stăpînite, expresie a unei subiectivităţi hrănite de afectivitatea barocă, îi corespunde erupţia sonoră obiectivată din prima parte a *Sonatei în do minor,* tărîm din care va ţîşni nu peste multă vreme prima

Scanned with OKEN Scanner

sonată a lui Ludwig van Beethoven. Şi astfel, din matca artei lui Mozart se adună avînt şi furtună, pasiune barocă şi forţă de stăpînire clasică.

În 1789 apare în tipar *Sonata în Do major* (Hob. V. gr. XVI nr. 48) de Joseph Haydn, formată numai din două părţi, adnotate : I Andante con espressione ; II Rondo. Presto. Noul constă aici în atitudinea contemplativă şi reflexivă, înscrisă în frontispiciul unei sonate (terminată probabil la începutul anului 1789) care enunţă climatul emoţional şi direcţionalitatea stilistică contiguă sonatelor beethoveniene tîrzii. Este un act de anticipaţie cu consecinţe măsurabile doar prin raportarea lor la înfriguratele meditaţii din sonatele de Beethoven, situate dincolo de *Opus 106*. Ceea ce cucereşte aici, este simplitatea gesticii plastice în muzicalitatea ei intrinsecă, apoi alternarea periodică dintre major şi minor, dintre expectativă olimpiană şi freamăt omenesc.

Şi tot în 1789 Mozart compune ultima lui *Sonată pentru pian*, K.V. 578, în *Re major*. Aproape de neînţeles rămîne faptul cum acest geniu al muzicii, care a ştiut poate ca nimeni altul să confere dorului omenesc înveşmîntări atît de poetice şi suferinţei umane o expresie atît de transfigurată artistic, a reuşit în ultima sonată pentru pian să aclame viaţa şi exuberanţa în tonuri atît de luminoase. Mozart comunică aici o parte aleasă din înaltele virtuţi ale clasicului, ale cumpănirii clasice în tot şi în toate. Naturaleţea discursului sonor este fenomenală în această capodoperă, care marchează totodată încheierea unei mari etape în evoluţia clasicismului vienez.

Prin 1789—1790, Haydn compune *Sonata în Mi bemol major* (Hob. V. gr. XVI nr. 49), în care principiul dispunerii dialogale a vocilor cunoaşte o largă aplicare, acesta fiind totodată conjugat cu principiul absolutizării factorului ritmic, în secţiuni dezvoltătoare intens dramatizate. Aici vieţuieşte ceea ce se va numi „pulsaţie beethoveniană", anume acea potenţare în lanţ a unor particule motivice generatoare. Şi tocmai în partea mediană a părţii lente se întîmplă acel mare balans între afirmaţii şi răspunsuri tematice, pe fundalul unor arpegii în necontenită reînvestire cinetică.

Încă de prin anii 1782—1783, Beethoven era deprins de a gîndi şi de a elabora *Sonate*. În anul 1795 el definitivează cele trei *Sonate* reunite în *opus 2*, piatră de temelie într-o operă fără egal, care va cuprinde 32 de sonate pentru pian şi a căror originalitate se măsoară prin observarea celor 52 de sonate pentru pian de Haydn precum şi a celor 19 sonate pentru pian datorate lui Mozart.

La Beethoven fiecare sonată constituie o lume în sine, perfect finită, autonomă ca atare şi neconfundabilă prin suma elementelor

Scanned with OKEN Scanner

definitorii prin care ni se relevă conținutul și forma muzicii. Fără îndoială, arta lui Beethoven se înalță din cunoașterea adîncă a practicii, a realității vieții muzicale, iar pe de altă parte, din vrerea și puterea de intuiție a unui muzician care știe să clădească opera muzicală în conformitate cu criterii estetice și temperamentale proprii. Dînd glas unor tendințe mai vechi, Beethoven simfonizează sonata pentru pian prin tematizarea substanțial orchestrală a desfășurărilor consecvent dezvoltătoare, conferind discursului pianistic o densitate faptică și o vigoare dramaturgică fără precedent, subliniind astfel de sensuri prin urmărirea categorică a contrastelor de ordin total, melodic, armonic, ritmic, agogic precum și de ordinul tehnicității instrumentale înzestrate cu numeroase trăsături parapianistice. Dramatizării intensive a discursului muzical îi corespunde integrarea în ciclul sonatei a introducerii de proveniență barocă, fapt împlinit în anii 1798—1799 prin *Sonata în do minor, opus 13*, „Patetica". Noua tipologie a sonatei pentru pian reflectă în esență o seamă de cercetări și aplicații, probleme și soluții compoziționale urmărite de Beethoven în partituri diferite și totuși substanțial înrudite. Mărturie stau aici *Triourile pentru pian, violină și violoncel*, opus 1 (1793—1794) și în special cel de al treilea *Trio* din acest op prim, în *do minor*, transcris ulterior de Beethoven pentru un ansamblu de cvintet de coarde (opus 104, 1817), ca și *Triourile pentru violină, violă și violoncel, opus 9* (către anii 1796—1798), în rîndul cărora se remarcă cel de al treilea *Trio*, în do minor. Sistematica sonatei, văzută în pluritatea accepțiunilor posibile, este urmărită de Beethoven atunci cînd transcrie (1801—1802) pentru cvartet de coarde *Sonata pentru pian, în Mi major, opus 14 nr. 1* (1798—1799) ; într-un stadiu cînd definitivarea *Cvartetelor de coarde opus 18* avusese loc, acestea integrîndu-se într-un mod specific în marea sferă a sonatei parapianistice. În consensul acestor preocupări se realizează ținuta stilistică particulară și factura pianistică de excepție învederate de o creație de referință : *Sonata pentru pian, în Mi bemol major, opus 7*, compusă în perimetrul anilor 1796—1797. Beethoven acreditează aici nu numai o tehnică ci și o idee : acompaniamentul obligat. Liniaritatea vocilor însoțitoare este exemplară iar funcția coralului armonic se arată decisivă. Plenitudinea armonică a celor patru voci (din care pe alocuri cîte una primește „duble coarde") este evidentă în cea de a doua secțiune tematică din avîntata primă parte. Cosubstanțialitatea melodică a tuturor vocilor armonice reprezintă elementul de noutate, scontat de Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

Sonata opus 7 ocupă în cadrul primei perioade de creaţie a lui Beethoven un loc deosebit. Ea tinde să fie ceea ce sub raport tipologic se va numi spontan „sonată mare". Nu numai proporţiile părţilor şi întregului legitimează această accepţiune nouă ci mai cu seamă densitatea şi coeziunea imanente discursului desfăşurat „într-un suflu", unitatea lăuntrică a totului artistic şi pregnanţa acestuia. *Sonata opus 7* oglindeşte o anumită sistematică compoziţională, de neconfundat, caracterizată prin compararea diferenţelor specifice posibile între genuri şi specii pur instrumentale, concepute şi dezvoltate prin referire la una şi aceeaşi schemă de construcţie, definitiv consolidată în datele ei fundamentale şi esenţial clasice în momentul în care Beethoven se înscrie în prezent. Dacă Mozart şi Haydn au tins în fazele lor de creaţie culminante spre diversificarea progresivă a formei de referinţă, succesiv particularizată în planurile simfoniei, cvartetului de coarde şi sonatei, apoi dimpotrivă, Beethoven întreprinde o unificare accelerată, o aducere la aceeaşi scară a compoziţiilor de natură diferită. În *Sonata opus 7*, scriitura este „pianistică" în măsura în care marele Bach urmărise neapărat criteriul comodităţii şi efectivităţii claviristice, lucruri de care şi Beethoven face aici abstracţie. Mutaţia este mai degrabă efect de consecinţă al unor acumulări de ordin calitativ. Postulatul unificării prin compararea diferenţelor specifice incumbă includerea în sonată a experienţei dobîndită în resorturi apropiate. Pe lîngă lucrările mai sus amintite, *Sonata opus 7* focalizează raze venite din *Concertul pentru pian şi orchestră, în Si bemol major, opus 19* (1794—1795), ca şi din *Octetul pentru instrumente de suflat, în Mi bemol major, opus 103* (1792), transcris prin amplificare de Beetthoven în *Cvintet de coarde, opus 4* (1795—1796). *Simfonia întîi, în Do major, opus 21* (1799) ia formă în bună măsură în ideea „marii sonate". Implicaţiile nu se limitează însă doar la acestea. Partea a treia — Allegro — din *Sonata opus 7* face trimitere la tematica primei mişcări din *Simfonia a treia,* iar finalul din *Sonata în do minor,* opus 10 nr. 1 (1798—1799) enunţă în plinul dezvoltării motivul inaugural şi secvenţele acesteia, proprii *Simfoniei a cincea.* Muzica acestor două sonate se lasă proiectată fără dificultate în cîntul unui ansamblu cameral cu componenţă omogenă sau mixtă, precum şi în cîntul unui ansamblu orchestral cu fine diferenţieri timbrale, fără ca substanţa şi concepţia compoziţională să sufere modificări reale, poate cu excepţia fenomenalului *Minore* din partea a treia a *Sonatei opus 7,* prin care Beethoven sugerează climatul pianisticii unui Schubert şi Chopin.

Odată cu edificarea noii dramaturgii instrumentale, Beethoven întreprinde în consecinţă o acţiune concertată de redimensionare

Scanned with OKEN Scanner

asociativă a ciclului de mişcări de natura sonatei, procedînd în acelaşi timp la rejudecarea valorilor stilistice, precum şi a criteriilor de construcţie. De aici decurge şi o categorică restrîngere asupra unor entităţi tematice elementare, conducătoare şi generatoare, asupra unor particule, nuclee şi gesturi motivice cu putere de circulaţie într-un număr însemnat de lucrări învecinate. Aproape fără excepţie, Beethoven neagă afinitatea muzicii sale cu lumea muzicii de divertimento. Muzica lui este destinată nu atît „concertului mic" cît mai cu seamă „concertului mare". Chiar şi sonata ridică această pretenţie, înscriindu-se autoritar în sfera „muzicii serioase", fapt marcat de ideea „marii sonate". *Cvartetul de coarde în fa minor, opus* 95 (1810) — *Serioso* — consfinţeşte această aspiraţie îndelung nutrită. Coborînd în mentalitatea vremii ne dăm seama de consecvenţa luptei dată de Beethoven pentru marea cauză a muzicii pur instrumentale.

Necesara mutaţie pe care o realizează Beethoven în cîmpul sonatei clasice pentru pian rezidă şi din reorganizarea prioritar concertantă a discursului muzical, din ideea efectului de şoc pe care îl declanşează temele şi motivele cardinale, supuse de regulă unor dezvoltări intensive şi prelungi, concentrice şi dialectice totodată. Prin această optică concertantă, elementele supuse mişcării în traiectorii întinse şi felurit intersectate capătă o pregnanţă sporită, deoarece fiecare profil se distinge net, într-un spaţiu sonor substanţial lărgit şi adîncit, în registrele extreme ale claviaturii virtual simfonic timbralizate (mai puţin sau deloc utilizate pînă atunci). Investirea concertantă a acţiunii muzicale de specificitate dramatică, conferă conţinutului şi formei o expresivitate şi o bogăţie de ipostaze fără precedent.

În acest consens se înscrie de asemenea şi tehnica beethoveniană a variaţiei, care tinde să lase în urmă domeniile variaţiunii ornamentale, gravitînd în schimb puternic în coordonatele variaţiunii de caracter. Aşadar, şi aici are loc un proces de extensiune, care depăşeste tărîmul obişnuitului. Progresia sugerată de succesiunile variaţionale cuprinse în *Sonatele pentru pian în La bemol major, opus 26* (1800—1801), în *fa minor — Appassionata —, opus* 57 (1804—1805) sau în *Mi major, opus 109* (1820) este elocventă prin deschiderea valorică pe care o relevă o muzică în permanentă devenire. Dar Beethoven urmăreşte pe acest parcurs totodată şi integrarea variaţiunii strofice sau ciclice în interiorul secţiunilor expozitive, dezvoltătoare şi reexpozitive de tipul sonatei, în interiorul rondoului şi scherzoului cu aspecte tot mai mult de intermezzo, la care se adaugă reluarea în spirit clasic a elementelor aferente fantasiei şi toccatei baroce.

Scanned with OKEN Scanner

Sonata pentru pian, modelată de Beethoven ca un conglomerat de forme și mișcări, ca purtătoarea unei poetici sonore din ce în ce mai individualizate, devine tărîmul reprezentării ideale a ceea ce nici un alt organism sonor nu mai poate reda, fie el de ordin cameral sau orchestral. Soluțiile tehnice urmăresc o pianistică intraductibilă în alt limbaj, frumoasa conducere a ideilor ținînd de o exclusivitate marcată. Alinierii relative a genurilor și speciilor pur instrumentale de dinaintea începutului de veac XVIII îi urmează în reacție deschideri diferențiatoare, manifeste de altfel și în planul sonatei pentru pian. Sonatele „Waldstein" și „Appassionata" punctează stadii pe un drum prea plin în evenimente care conduce către abruptul înaltelor creații tîrzii.

Integrarea formelor contrapunctice în perimetrul ciclului de sonată constituie o preocupare de căpătîi de-a lungul evoluției clasicismului vienez. Haydn și Mozart au oferit și în acest sens soluții și modele de aleasă valoare artistică. Beethoven face un pas mai departe, prin adunarea într-un tot a practicii componistice izvorîte din Renașterea tîrzie pînă în Barocul tîrziu. Numai că osmoza lui Beethoven face din graiurile timpurilor, un grai eminamente beethovenian, puternic poetizat pentru a simboliza valori lirico-epice și reflexiv filosofice la cota noii arte a sunetelor. Și astfel, sonata pentru pian cunoaște o metamorfoză care îi conferă și semnificații proprii suitei instrumentale, formele constitutive lărgindu-se și relativizîndu-se în consecință, în favoarea liberării fanteziei, a capacității de comunicare la nivelurile superioare ale conținuturilor de expresie și adevăr artistic, investite cu însemnele trăirii și gîndirii umane. Și astfel, aspectele de ordin subiectiv se unesc în echilibru, într-o muzică decantată, sobră, calmă, acum mai presus de vîltori concertant reprezentate, așa cum ne întîmpină muzica din *Sonata în La bemol major, opus 110,* creație a anului 1821.

În cuprinsul ciclului de secvențe pe care le relevă finalul *Sonatei opus 110,* construit în formă de fugă, Beethoven statuează în amurgul clasicismului vienez unul din cele mai înalte exemple, arătînd măsura omenescului și a trăirii generoase și împlinite de care este capabilă vechea și inepuizabila formă a fugii, recreată de Beethoven pentru a lumina spațiul și timpul, pentru a impresiona sensibilitatea și conștiința omului însetat de frumos.

Poate ca nimeni altul din rîndul marilor compozitori, Beethoven a știut să ocolească convențiile, să se îndepărteze de obișnuitul la modă și prea la îndemînă. În arta sunetelor el este legiuitor și creator suveran, tocmai în virtutea pătrunderii în esență a marilor tradiții, tocmai prin însușirea sa cu totul extraordinară de a retopi mijloacele, de a turna materia sonoră adusă la incandescență în forme

Scanned with OKEN Scanner

originale, desăvîrşite în stabilitatea lor. Tot ce ţine de velocitatea pianisticii artizanale, de virtuozitatea unor efecte înzorzonate sau alambicate, nu realizează impactul cu arta acestui om frămîntat, eruptiv, nu rareori colţuros, mereu în căutarea liniştii lăuntrice şi într-un continuu refuz al golului sufletesc. Din această atitudine se naşte libertatea, în conţinut şi în formă, acea libertate a gîndului şi faptei care ne întîmpină în creaţiile tîrzii, în ultima *Sonată în do minor, opus 111*, compusă la Viena în anii 1821—1822. Numai două blocuri de mişcări sunt suficiente pentru a profila o lume de idei, acţiuni sonore de o intensitate dar şi de un calm fără seamăn. Arietta cu variaţiuni, care încheie şirul sonatelor pentru pian de Ludwig van Beethoven, şirul nestematelor înzestrate cu semnificaţia unicităţii absolute în tezaurul cultural al omenirii, această creaţie pare a fi însuşi corolarul concepţiei clasice în vastul imperiu al muzicii pentru pian solo. Şi tocmai prin clasicitatea desăvîrşită a muzicii, ea face să vibreze şi să răsune subtil dar luminos înţelepciunea meşterilor din Renaştere şi din Baroc. Arietta leagă astfel timpuri trecute de prezent, pentru a proiecta în viitor un ideal dintre cele mai pure în arta muzicii.

În această atmosferă elevată a sonatelor pentru pian de Beethoven, se cer contemplate realizările cu totul excepţionale în acest gen care poartă semnătura lui Franz Schubert. Sonatele pentru pian de Schubert sunt nu numai înalte creaţii de artă ci şi documente ale timpului, constituind cel mai limpede izvor pentru cunoaşterea la obiect a marilor probleme de compoziţie de atunci, ivite la răscrucea dintre două epoci, în momente cînd se părea că înaintările pe mai departe în lumina comandamentelor artei clasice ar fi zăgăzuite pentru totdeauna. Schubert a pătruns sensul tuturor înnoirilor aduse de Beethoven, el este cel nevoit de vecinătatea marelui contemporan vienez să cuprindă în sinteze succesive elementele stilistice definitorii, promovate de Haydn, Mozart şi Beethoven, să-şi afle deci propriul lui drum, în condiţii fundamental schimbate, fiindcă el păşeşte de fapt într-o eră nouă, postclasică, care se deschidea în văzul lui, arcuindu-se la infinit. Astfel, sonatele pentru pian formează un tot, aparent neunitar sau stilistic felurit nuanţat, poate, dar necesar schubertian în spirit dacă nu chiar şi în formă ; această remarcă are în vedere şi fragmentele păstrate, elocvente în varietatea lor. Dacă Schubert este sau nu un autor clasic, un creator de muzică înalt clasică sau timpuriu romantică, asupra acestui lucru discuţiile par depăşite. Etichetările, oricum, nu prea au importanţă în asemenea cazuri. Robert Schumann îl defineşte în 1838 pe Schubert ca „cel mai cutezător şi liber cugetător dintre muzicienii mai noi".

Scanned with OKEN Scanner

Este de asemenea inutil să se încerce oricînd şi mai cu seamă în oricare domeniu de creaţie, savant ticluite comparaţii între Beethoven şi Schubert. Mai întîi îi despart drumurile vieţii. Apoi diferă concepţia despre lume. În cele din urmă consună crezul lor artistic, la sorocul despărţirilor. Lui Schubert îi mai este hărăzit, în atît de puţina vreme care îi mai rămîne, să conchidă asupra spiritualităţii beethoveniene, de pe poziţia celui care de mai bine de un deceniu posedă convingerea justeţii propriilor opţiuni stilistice, a unui fel de a fi în artă, pe deplin clasic.

Anul 1817 cunoaşte adevărate ctitorii în materie de sonată pentru pian, datorate lui Schubert. La loc de frunte se cere pusă *Sonata în Mi bemol major, opus 122,* ca şi *Sonata în la minor, opus posth. 164,* pentru a aclama marile frumuseţi care ne întîmpină în *Sonata în Si major, opus 147* ! Coeficientul de noutate, sub raport melodic, armonic, ritmic, formal, tonal, sub cel al imagisticii sonore de specificitate pianistică este reliefat izbitor pretutindeni. Natura conţinutului de expresie sugerează o împrimăvărare explosivă, frenetică, o ridicare de seve turbulentă, în acord cu un spirit de modernitate, cu o atitudine artistică pătrunsă de dorul cîntului. Ceea ce la alţii — în afara lui Beethoven — rămîne mai mult „joc", construcţie în stil clasic şi etalare de virtuozitate, se înlocuieşte aici prin „cînt". Sonatele, toate trei la un loc, prefigurează felul de a fi al literaturii de acest gen al secolului căruia îi aparţin. Siguranţa cu care Schubert modelează în cadrul ciclului de sonată forma polistrofică, tenacitatea pătrunderii în imperiul unor legi în modificare fundamentală nu poate genera decît admiraţie, cu atît mai mult cu cît exemple de acest ordin nu prea se găseau la îndemnă. *Sonata în Si major* poartă insemnele fantasiei, muzica articulîndu-se în desfăşurări polimelodice şi multimotivice, reductibile însă la elemente primare de discurs. Funcţia formativă şi coordonatoare de întreg a liedului este limpede definită, nu numai în partea mediană — Andante — ci şi în întregul celor patru părţi. *Sonata în La major, opus 120* (1819) adînceşte acest concept, chiar dacă unele indicii sugerează o contragere a proporţiilor şi o accentuare a formelor tradiţionale. De fapt, Schubert caută şi el calea de acces către „marea sonată" şi către „sonata liberă". Soluţia nu pare a fi încă deplin clarificată, deoarece compozitorul are de ales între dramaturgia beethoveniană, care operează în principiu cu entităţi tematice conflictual dezvoltabile, şi între o desfăşurare sonoră preponderent tematic expozitivă, diversificată prin lărgirea substanţială a razei de modulaţii. Acelaşi proces se deapănă de altfel în regiunile simfoniei şi cvartetului de coarde. Consolidarea tipologiei schubertiene este fapt împlinit cel tîrziu prin *Sonata în la minor, opus 143,* creată în anul 1823. Forţa

Scanned with OKEN Scanner

și timbrologia unei orchestre răsună în această grandioasă sonată, extrem de concisă, contrastantă în mișcări și planuri ca puține altele, echilibrată la scara arhitectonicii de ansamblu și la cea a părților delimitate, exemplu de formă multistrofică cu spire diferențiate, de substanțialitate melodică inspirată din lumea liedului schubertian. Contrapunctul de suprafețe și calități tematice, opoziția blocurilor de mișcări și suflul larg al frazelor arcuite în mersuri contrare atrage atenția asupra complementarității entităților supuse acțiunii.

Ceea ce întreprinde aici Schubert semnifică în fond o organogeneză, perfectibilă pe mai departe dar precizată în datele ei existențiale. Întrebarea este dacă sonatele, cvartetele și simfoniile de Schubert, realizate pînă la nivelul anului 1823 în bună parte perfectate în vederea tiparului constituie sau nu un sistem supraordonator de compoziții. Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Suntem de obicei înclinați să observăm măreția creației de lied și implicațiile acesteia asupra făuririi de sonate, trio-uri, cvartete, simfonii, piese de caracter legate în cicluri ; invers, ar fi de văzut măsura în care realizarea lucrărilor de aceste genuri concură la diversificarea tipologică a liedului schubertian. Interdependența este cauzală, într-un sens și în celălalt. Asupra acestui lucru vom reveni mai tîrziu, în urmărirea traiectoriei descrisă de evoluția liedului. Sistem înseamnă la Schubert viziune, viziune artistică controlată de rațiune, intuiție dublată de un simț al formei, fără cusur. Naturaleța formei care se înscrie mai presus de pragurile tiparelor și schemelor de construcție uzuale este factorul decisiv în plămădirea fluxului sonor de orice întindere însă necesar polistrofică, liric înainte de toate, deschis epicului și tragicului dar liric în esență și finalitate artistică.

Schubert își desăvîrșește și își definitivează concepția lui proprie asupra „marii sonate“ și asupra „sonatei libere“, într-o vreme în care atitudinea romantică în ascendență înfruntă în lumea artei și a gîndirii despre artă atitudinea clasică, într-un timp în care poeții și muzicienii cîntă natura și dau glas simțămintelor proprii. Subiectivizarea expresiei și formei muzicale reprezintă aici efecte de consecință. Cititorul și valorificatorul de poezie clasică și timpuriu romantică care este Schubert se afundă în lumea dilemelor născute în sferele artei și aflate în creștere. Raportul dintre naiv și sentimental sau clasic și romantic, dintre elenistic și modern, preocupă marile spirite. Autarhia fie a clasicului, fie a romanticului, nu se pune la acest început de eră nouă, ci mai degrabă probabilitatea analogiilor, căci de ambele căi duse în exces se leagă pericolul aprecierilor eronate. Prudența lui Schubert este cu atît mai mare cu cît îl preocupă în primul rînd ceea ce se numea „frumoasa conducere a ideilor mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicale“ și armoniozitatea lor în spiritul melodiei infinite. Raportul dintre elementul atitudinal clasic sau romantic nu este de aceea antagonic la Schubert, precum nici la Beethoven, Weber și la alți muzicieni contemporani. Aversiunea resimțită față de canoanele ridicate la rang de sistem era prea puternică în planul gîndirii filosofice și încă și mai mult în cel al gîndirii artistice, unde romantismul timpuriu proslăvea rapsodicul, fragmentarul, singularul exprimat și reprezentat într-o formă aforistică. Chemării artei caracteristice îi corespunde de altfel erupția piesei instrumentale de caracter, a piesei de gen (scenic ; orchestral ; concertant ; cameral ; solistic), insistența asupra marșului intens stilizat, a valsului, cavatinei și multe altele. Impactul literaturii noi, în special al romanului de artă asupra acordajului sufletesc producea șoc după șoc — și în această privință cazul Schubert este exemplar. Gîndurile înțeleptului Goethe ne ajută în bună măsură să simțim ceva din pulsul momentului, care bate și în muzica lui Schubert.

La Weimar, în 17 martie 1823, Goethe oferă publicării unele probleme răzlețe legate de științele naturii și dotate cu răspunsuri fragmentare. Problema de frunte ridică o întrebare cardinală, larg răspîndită și dezbătută în epocă :

„Sistem natural, o expresie contradictorie.

Natura nu posedă sistem ; ea are, ea este viață și succesiune dintr-un centru necunoscut către o graniță de nerecunoscut. Contemplarea naturii este de aceea fără de sfîrșit, fie că am proceda divizînd pînă la refuz, fie că am urmări în lung și în lat un drum într-un întreg.“

În răspus, reluînd aidoma ideea că natura nu posedă sistem, ea avînd, ea fiind viață și succesiune dintr-un centru necunoscut către o graniță de nerecunoscut, Goethe adaugă : „Numai că ceea ce ea refuză totului, cu atît mai învoitoare ea îi permite individualului. Fiecare ființă naturală particulară descrie în afara marelui circuit al întregii vieți, de care are parte, încă o traiectorie mai restrînsă, specifică ei iar caracteristicul acesteia, care se exprimă rotație de rotație în șirul mereu continuat al genurilor și în pofida tuturor devierilor, această revenire constantă în schimbarea înfățișărilor definește specia“.

De o astfel de viziune asupra evoluției ascultă sonatele pentru pian ale lui Schubert.

Sonata în la minor, opus 143 pare să descrie o traiectorie de referință în creația de acest gen de după anul 1823. Muzica ei simbolizează marele trunchi, față de care se legitimează noile creații, extensive desigur ca formă și spirit, dar fidele calităților enunțate

Scanned with OKEN Scanner

şi cîmpului sonor în care se plasează. De ea se leagă nemijlocit muzica cuprinsă în *Sonata în la minor, opus 42,* scrisă în anul 1825. S-ar putea crede că la fel ca şi Mozart, Schubert alătură două sonate într-un întreg supraordonator, brăzdat în plus de contururi melodice şi de motive armonico-ritmice comune. Într-o astfel de interpretare, marile arcuri continuu expozitive şi deopotrivă continuu discret variaţionale se îngemănează în migrarea lor către un punct de fugă foarte îndepărtat. *Sonata în Re major, opus 53,* compusă tot în anul 1825, aduce o variantă mai senină şi robustă, toarsă însă din aceeaşi substanţă caracteristică, lucrarea urmărind acelaşi curs prestabilit şi supus unor fluctuaţii mici de direcţie şi viteză, de masare de sonorităţi şi intensificare de jocuri. Locul piesei de caracter — în partea a doua, *Con moto,* şi în partea a treia, *Scherzo, Allegro vivace* — este bine întărit iar ritmurile zvîcnite şi mersurile cromatice cu pachete armonice trădează o vigurozitate exemplară în scherzo, contrastante deopotrivă cu liniştea trioului şi cu grandoarea cînturilor lirice din mişcarea precedentă. Momentul culminant al acestei evoluţii fidelă sieşi este atins prin *Sonata în Sol major — Fantasia, opus 78,* creată de Schubert în anul 1826. Din magnificenţa primei părţi — *Molto moderato e cantabile* — se va inspira o bună parte din muzicienii veacului, poeţi ai pianului. Fineţea şi puritatea armoniilor plutitoare, prinse într-un relief melodic abia îngînat, apoi largheţea gesturilor pline de avînt şi bărbăţie transgresează o formă de sonată liberă, de proporţii de excepţie, monumentale. Cercetînd pe îndelete sonata în întregul ei, nu putem ocoli impresia că Schubert are aici în vedere o totalitate a speciilor de sonată, reprezentată prin creaţiile lui Haydn, Mozart şi Beethoven, dacă nu cumva şi prin creaţiile realizate cu optzeci—nouzăeci de ani în urmă, datorate lui Wilhelm Friedemann şi Carl Philipp Emanuel Bach. Îndeosebi părţile a doua — Andante —, a treia — Menuetto, Allegro moderato — şi a patra — Allegretto — sugerează o astfel de înţelegere a lucrurilor, cu atît mai mult cu cît aici autorul estompează indiciile aferente piesei de caracter în favoarea celor de gen, cu cît rigoarea formei este exemplară în toate părţile. Virtual, muzica ar putea fi reprezentată la scara unor ansambluri instrumentale de felul cvintetului sau sextetului de coarde, al octetului cu componenţă mixtă sau al marii orchestre, însă natura scriiturii este pianistică înainte de toate, gîndită prin referire la cîmpul sonor în care se plasează şi pe care îl umplu armoniile şi arabescurile instrumentului cu claviatură. Avîntul luat de mirifica primă parte este temperat de ultimele două mişcări, care readuc cînturile şi jocurile în apropierea marelui trunchi. Dar tocmai licăririle fantastice şi apoi marile fulgere, care se petrec în cîmpul modulaţiilor subit declan-

Scanned with OKEN Scanner

şate în finalul sonatei, atrag atenţia asupra unor conflicte emoţionale cu adîncimi nebănuite, spulberate pentru a reveni, gonite pentru a se insinua pînă în tîrziul descreşterii de sonorităţi dusă pînă la stingere, pînă la purificarea tainică a expresiei, a ecourilor difuze ale unei formule ritmice care a transgresat de fapt rotaţii de rotaţii în schimbarea aspectelor.

Ideea de continuitate în planul „marii sonate" şi al „sonatei libere" se repetă la modul concret la înălţimea unui nou şi totodată ultim ciclu de sonate, create de Schubert la Viena, în septembrie 1828. Este vorba de *Sonata în do minor* (Catalog Deutsch = DV 958), *Sonata în La major* (DV 959) şi *Sonata în Si bemol major* (DV 960). Contragerea în sinteze şi lărgirea fondului de idei, înfăptuite în această triadă, se evidenţiază în raport cu ciclul precedent de sonate, precum şi cu felul de a fi al creaţie cu nete trimiteri orchestrale care este marea *Sonată în Do major, opus post. 140* (1824), scrisă pentru *pian la patru mîini*. În rîndul celor 22 de sonate pentru pian de Schubert, ultima triadă posedă calităţi duse la o perfecţie uimitoare, la împliniri totale. Fuziunea dintre componente de esenţă schubertiană se face pe alocuri prin analogii beethoveniene — în *Sonata în do minor*, cu trimiteri în regiunile înalte ale ultimelor cvartete de coarde beethoveniene, mai cu seamă în furtunoasa ultimă parte a sonatei — dar şi chopiniene — în *Sonata în La major*. Aici nu poate fi vorba de reminiscenţe sau anticipaţii stilistice, ci de existenţa în sine a unei lumi cu coordonate proprii, caracteristice, de o muzică individualizată în formă şi mesaj, şi aceasta atît în mare, cît şi în mic. În această frescă sonoră fără bare finale, în acest ciclu cu rotaţii succesiv tot mai largi pînă la transcenderea tuturor tradiţiilor în afara celei schubertiene — *Sonata în Si bemol major* — constă originalitatea şi singularitatea muzicii lui Schubert. Ideea continuităţii prin metamorfoză şi revenire în spire nuanţat modificate consistă în felul de a fi al marii triade de sonate.

Schubert urmăreşte cu încordare şi convingere continuitatea genului clasic de sonată, procedînd alternativ sau concomitent, în chip analitic şi sintetic, tradiţional şi modern autonom. Continuitatea marii sonate ce tinde să fie martorul sonatei libere de specificitate clasică, se precizează în tot ce se învecinează cu sonata, în tipologia de duo, trio, cvartet, cvintet, octet şi simfonie. Dar această evoluţie grandioasă este paralelă evoluţiei de genul liedului, precum şi celei de natura piesei de caracter, aceasta din urmă întinzîndu-se de la sferele *Valsurilor sentimentale* — *Opus 50*, 1823 — şi *nobile* — opus 77, 1827 — la cele ale *Dansurilor germane* — opus 33, 1824 — şi ale *Polonezelor pentru pian la patru mîini* — *opus 61*, scrise în jurul anului 1825. Asupra interinfluenţelor şi întrepătrun-

Scanned with OKEN Scanner

derilor la scara acestui întreg vom reveni către sfîrșitul acestui capitol, din perspectiva creației de lied și a piesei de caracter. Izbînda lui Schubert pe tărîmul sonatei se cere însă măsurată în contextul epocii. Singurul care a ridicat în planuri tot mai înalte ideea continuității sonatei pentr upian, a fost Schubert. Punctele de comparație sunt aici cele patru *Sonate pentru pian* de Carl Maria von Weber, în : *Do major, opus 24* (1812) ; *La bemol major, opus 39* (1816) ; *re minor, opus* 49 (1816) ; *mi minor, opus 70* (1822). Alte puncte de referință, cu implicații weberiene și schubertiene, pot fi văzute în cele trei *Sonate pentru pian* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, în : *sol minor, opus 102* (1821) ; *Mi major, opus 6* (1826) ; *Si bemol major, opus 106* (1827). Prima *Sonată pentru pian, în do minor, opus* 4 de Frédéric Chopin datează din anul 1827, celelalte două — în *si bemol minor, opus 35* (1839) și în *si minor, opus 58* (1844) ținînd de coordonate schimbate.

Schubert este ultimul exponent al marii direcții clasice în genul sonatei pentru pian, desăvîrșitorul unui trunchi. Dincolo de ultima triadă se produce un hiatus. Conceptul de sonată clasică se transformă fie în variante clasiciste — Weber, Mendelssohn-Bartholdy —, fie în variante romantice — Chopin, Liszt. Dubla natură, care sălășluiește în parte și în tipologia sonatei schubertiene, se evidențiază și în cele patru *Sonate pentru pian* de Robert Schumann, în : *fa diez minor, opus 11* (1833—1835) ; *sol minor, opus 22* (1833—1838) ; *Concert sans orchestre, în fa minor, opus 14* (1835—1836), transformat în *Sonata a treia,* în anul 1853 ; în *fa minor,* rămasă neterminată (1833—1837). Ar mai fi de adăugat *Sonata Dante* de Franz Liszt, concepută și realizată începînd cu anul 1835 și publicată în 1858 și *Sonata în si minor* (1853) de același mare novator care a fost Liszt. În noile condiții, Brahms este cel care reia ideea de continuitate, ținînd seama ca nimeni altul de conceptul schubertian, anume în cele trei *Sonate pentru pian,* în : *Do major, opus 1* (1853) ; *fa diez minor, opus 2* (1852) ; *fa minor, opus* 5 (1854). Cîntecul în ton popular, lumea liedului și a piesei de caracter se reflectă în aceste creații.

În această perspectivă se accentuează finitudinea tipologiei schubertiene de sonată. Cel care a pus în muzică în jur de optzeci de creații poetice ale lui Goethe, acel Schubert — prieten cu artiștii și gînditorii de seamă ai Vienei — contemplă orizontul artei sale într-un fel poate similar cu cel al lui Goethe, căutînd legitatea aflării adevărurilor proprii muzicii și marcîndu-și totodată independența față de marii săi parteneri (reali sau potențiali) de dialog.

Schubert, ca și Beethoven, participă la o devenire în care înseși temeiurile se modifică, enunțînd un nou ev, anticipat din plin

Scanned with OKEN Scanner

și în muzică. Inteligibilitatea proceselor de tranziție este obiectiv îngreunată, atît datorită canoanelor statornicite în tradiții cît și negării în substanță a acestora. Drumurile beethoveniene și apoi cele schubertiene spre *marea sonată* și *sonata liberă* se înscriu în această dezvoltare, în care simplitatea clasică de odinioară cedează locul unei complexități clasice de acuzată modernitate, încărcată însă și de germenii instabilității romantice. Pentru Schubert, mai mult decît pentru Beethoven, se pune problema coexistenței dintre două atitudini aparent contrare dar în realitate îmbrățișate conștient sau intuitiv de numeroși oameni de artă. În 1807, Georg Wilhelm Friedrich Hegel afirmase în *Prefața* la *Fenomenologia spiritului*: „Adevărul este întregul. Întregul însă este numai esența care se împlinește prin dezvoltarea sa". Pentru muzicieni, conținuturile de adevăr ale clasicului erau lămurite dacă nu chiar epuizate, în timp ce cele ale romanticului se adunau și se tot adunau, fără ca gîndirea despre muzică să poată să ordoneze lucrurile, să sublinieze relațiile, stabilind temeiurile generale ale noii simplități care își croiesc cale (în lied mai cu seamă și în sferele pieselor instrumentale de caracter și de gen). În aceeași *Prefață*, Hegel realizează un impresionant și veridic tablou de epocă, descriind realitatea obiectivă în cuvinte și imagini grăitoare : „Nu este greu de văzut că timpul nostru este un timp al nașterii și al tranziției spre o nouă perioadă. Spiritul a rupt cu lumea existenței și a reprezentării sale de pînă acum și stă pe punctul de-a o scufunda pe aceasta în trecut, aflîndu-se în acțiunea transformării lui. Anume, el nu este niciodată în repaos, ci mereu prins într-o mișcare progresivă". Lipsa de odihnă, conjugată cu părăsirea stabilității formelor și genurilor muzicale clasice, a calmului și echilibrului de rigoare clasică, cu ritmurile variate și în accelerare bruscă a mișcării progresive în mai toate disciplinele și compartimentele artei sunetelor, acestea au fost elementele care au concurat la configurarea situației de excepție în care este prins Schubert.

Fără a încerca neapărat o digresiune la obiect, acum, înaintea concentrării atenției asupra tipologiei de sonată pentru pian și violină, este necesar totuși să inserăm în acest loc un alt document al timpului, capabil să lumineze într-un chip aparte relația dintre știință și artă. Traducerea literală (integrală) de mai jos, cu tot riscul unei asemenea aventuri, ne introduce în problematica și în mentalitatea timpului respectiv, în ideea coexistenței dintre clasic și romantic. Documentul, bogat în pagini și în învățăminte, poartă pecetea lui Goethe. Preocupat de relația dintre clasic și romantic, Goethe adună prin 1819 o seamă de reflexii anterioare, prilejuite îndeosebi de contactul cu filosofia lui Kant și de atitudinea lui față de neokan-

Scanned with OKEN Scanner

tieni, de lămurirea etapelor de adîncire a propriilor sale convingeri precum şi a metodei de cercetare în domeniul ştiinţelor naturii. În eseul *Einwirkung der neueren Philosophie — Influenţa filosofiei mai noi,* Goethe îşi aminteşte :

„Pentru filosofie la propriu nu posedam un organ ; numai continua acţiune contrară, prin care eram nevoit să rezist avalanşei lumii exterioare şi să mi-o însuşesc totodată, trebuia să mă conducă către o metodă, prin care căutam să cuprind părerile filosofilor ca şi cum ar fi obiecte, formîndu-mă prin înţelegerea acestora. În tinereţea mea îmi plăcea să citesc *Istoria filosofiei* de *Brucker; mi-a* mers însă cu aceasta ca unuia care vede toată viaţa lui cerul înstelat învîrtindu-se în jurul capului său, deosebind destule constelaţii izbitoare, fără să ştie astronomie, cunoscînd Ursa mare, nu însă şi Steaua polară.

Despre artă şi condiţiile teoretice ale acesteia discutasem mult cu *Moritz,* la Roma ; o mică tipăritură mărturiseşte şi astăzi despre fertila întunecime de atunci. Pe mai departe, la reprezentarea încercării asupra metamorfozei plantelor trebuia să dezvolt o metodă conformă naturii temei tratate ; căci atunci cînd vegetaţia îmi sugera pas cu pas procedeele ei, nu puteam să greşesc, ci admiţîndu-le, trebuia să recunosc căile şi mijloacele prin care ea ştie din ce în ce mai mult să conducă la desăvîrşire starea cea mai ascuns învăluită. Cercetările fizice îmi întăriseră convingerea că cea mai înaltă datorie în contemplarea obiectelor o constituie urmărirea exactă a oricărei condiţii în care apare un fenomen, precum şi contemplarea fenomenelor pe cît posibil în totalitatea lor ; aceasta deoarece în cele din urmă ele sunt nevoite să se înşiruie sau mai cu seamă să se lege prinzîndu-se unele de altele, formînd în concepţia cercetătorului un soi de organizaţie şi trebuind să manifeste totalitatea vieţii lor interioare. Această stare însă a fost mai mult crepusculară, negăsind nicăieri lămurire pe înţelesul meu ; căci în cele din urmă fiecare poate fi lămurit doar în sensul lui propriu.

Critica raţiunii pure de *Kant* apăruse de mult ; ea se afla însă cu totul în afara cercului meu. Asistam însă la destule convorbiri asupra acesteia şi cu oarecare atenţie puteam să remarc cum că vechea întrebare capitală s-ar înnoi, adică cît de mult fiinţa noastră proprie şi cît de mult lumea exterioară ar contribui la existenţa noastră spirituală ? Nu separasem niciodată aceste două, şi dacă filosofam în legea mea asupra unor teme, atunci o făceam cu o naivitate neştiută, crezînd într-adevăr că aş vedea părerile mele aievea. Cînd însă venea vorba despre acel diferend, bucuros mă situam de acea parte care face mai multă cinste omului, exprimînd acordul

Scanned with OKEN Scanner

tieni, de lămurirea etapelor de adîncire a propriilor sale convingeri precum și a metodei de cercetare în domeniul științelor naturii. În eseul *Einwirkung der neueren Philosophie — Influența filosofiei mai noi,* Goethe își amintește :

„Pentru filosofie la propriu nu posedam un organ ; numai continua acțiune contrară, prin care eram nevoit să rezist avalanșei lumii exterioare și să mi-o însușesc totodată, trebuia să mă conducă către o metodă, prin care căutam să cuprind părerile filosofilor ca și cum ar fi obiecte, formîndu-mă prin înțelegerea acestora. În tinerețea mea îmi plăcea să citesc *Istoria filosofiei* de *Brucker; mi-a* mers însă cu aceasta ca unuia care vede toată viața lui cerul înstelat învîrtindu-se în jurul capului său, deosebind destule constelații izbitoare, fără să știe astronomie, cunoscînd Ursa mare, nu însă și Steaua polară.

Despre artă și condițiile teoretice ale acesteia discutasem mult cu *Moritz,* la Roma ; o mică tipăritură mărturisește și astăzi despre fertila întunecime de atunci. Pe mai departe, la reprezentarea încercării asupra metamorfozei plantelor trebuia să dezvolt o metodă conformă naturii temei tratate ; căci atunci cînd vegetația îmi sugera pas cu pas procedeele ei, nu puteam să greșesc, ci admițîndu-le, trebuia să recunosc căile și mijloacele prin care ea știe din ce în ce mai mult să conducă la desăvîrșire starea cea mai ascuns învăluită. Cercetările fizice îmi întăriseră convingerea că cea mai înaltă datorie în contemplarea obiectelor o constituie urmărirea exactă a oricărei condiții în care apare un fenomen, precum și contemplarea fenomenelor pe cît posibil în totalitatea lor ; aceasta deoarece în cele din urmă ele sunt nevoite să se înșiruie sau mai cu seamă să se lege prinzîndu-se unele de altele, formînd în concepția cercetătorului un soi de organizație și trebuind să manifeste totalitatea vieții lor interioare. Această stare însă a fost mai mult crepusculară, negăsind nicăieri lămurire pe înțelesul meu ; căci în cele din urmă fiecare poate fi lămurit doar în sensul lui propriu.

Critica rațiunii pure de *Kant* apăruse de mult ; ea se afla însă cu totul în afara cercului meu. Asistam însă la destule convorbiri asupra acesteia și cu oarecare atenție puteam să remarc cum că vechea întrebare capitală s-ar înnoi, adică cît de mult ființa noastră proprie și cît de mult lumea exterioară ar contribui la existența noastră spirituală ? Nu separasem niciodată aceste două, și dacă filosofam în legea mea asupra unor teme, atunci o făceam cu o naivitate neștiută, crezînd într-adevăr că aș vedea părerile mele aievea. Cînd însă venea vorba despre acel diferend, bucuros mă situam de acea parte care face mai multă cinste omului, exprimînd acordul

Scanned with OKEN Scanner

meu tuturor prietenilor care susţineau laolaltă cu Kant anume că, deşi toată judecata noastră ar porni din experienţă, ea nu ar izvorî totuşi în întregime numai din experienţă. Judecăţile *a priori* le-am admis, precum şi judecăţile sintetice *a priori ;* aceasta deoarece în întreaga mea viaţă, tot făurind poezie şi observînd, procedasem sintetic şi apoi iarăşi analitic ; sistola şi diasistola spiritului uman mi-au fost ca o a doua respiraţie, niciodată despărţite şi mereu pulsînde. Pentru toate acestea nu aveam încă cuvinte, mai puţin încă fraze ; acum însă se părea că pentru întîia oară o teorie îmi surîdea. Intrarea a fost aceea care-mi plăcuse ; în labirintul însuşi nu puteam să mă încumet ; cînd mă stînjenea harul poetic, cînd raţiunea omenească şi nu mă simţeam mai bun cu nimic.

Din nefericire, Herder era ce-i drept un discipol al lui Kant, însă şi un adversar al acestuia, şi acum mă aflam într-o situaţie şi mai rea ; cu Herder nu puteam fi de acord, dar nici pe Kant nu-l puteam urma. Între timp însă continuam să cercetez serios formarea şi metamorfoza naturilor organice, la care mă slujise drept călăuză sigură metoda mea, aplicată la plante. Nu-mi scăpase constatarea că natura ar observa mereu procedee analitice, o dezvoltare dintr-un tot întreg viu şi plin de taine ; şi apoi ea părea să acţioneze iarăşi sintetic, deoarece relaţii în aparenţă cu totul străine deveneau apropiate unele altora şi înnodate împreună într-unul. Iarăşi şi iarăşi mă întorceam de aceea la doctrina lui Kant ; capitole izolate credeam a le înţelege înaintea altora, cîştigînd cîte ceva pentru uzul meu casnic.

Acum îmi cădea în mînă *Critica puterii de judecată,* şi acesteia îi datorez o epocă de viaţă extrem de bucuroasă. Aici vedeam alăturate preocupările mele cele mai disparate, produse ale artei şi ale naturii, una tratată ca şi cealaltă, puterea de judecată estetică şi teleologică luminîndu-se reciproc alternativ.

Chiar dacă modului meu de reprezentare nu-i era întotdeauna cu putinţă să se supună autorului, dacă pe alocuri îmi lipsea cîte ceva, totuşi marile idei principale ale lucrării erau întru totul analoge creaţiei, activităţii şi gîndirii mele de pînă acum ; viaţa interioară a artei precum şi a naturii, acţiunea ei bilaterală dinlăuntru în afară, era distinct exprimată în carte. Produsele acestor două lumi infinite trebuiau să existe de dragul lor însele, iar ceea ce se afla unul *lîngă* altul era desigur unul *pentru* altul şi nu intenţionat *din cauza* celuilalt.

Aversiunea mea împotriva cauzelor finale era acum reglementată şi justificată ; puteam să disting clar cauza şi efectul, înţelegeam de asemenea de ce raţiunea omenească le confundă adesea pe

Scanned with OKEN Scanner

ambele. Mă bucurase că arta poetică şi ştiinţa comparativă a naturii se înrudesc atît de aproape prin faptul că ambele se supun aceleiaşi puteri de judecată. Stimulat cu patimă, înaintam pe cărările mele cu atît mai repede, cu cît nici eu însumi nu ştiam încotro duceau şi cu cît observam că *ce* şi *cum* anume îmi însuşeam găsea doar puţină rezonanţă la kantieni. Căci eu exprimam doar ceea ce era surescitat în mine, nu însă ceea ce citisem. Trimis la mine însumi, reciteam mereu cartea încolo şi încoace. Încă mă bucură în vechiul meu exemplar acele locuri pe care le subliniasem atunci, la fel cum făcusem şi în *Critica raţiunii,* în care mi se părea că am reuşit o pătrundere mai adîncă ; căci ambele lucrări, izvorîte din unul şi acelaşi spirit, trimit mereu una la alta. Nu tocmai la fel reuşeam să mă apropii de discipolii lui Kant ; ei mă ascultau de bună seamă, neputînd însă să-mi răspundă nimic, nici să-mi fie de folos. Mai mult decît o singură oară mi s-a întîmplat ca unul sau altul să recunoască surîzînd cu mirare, că ar fi desigur un analogon al modului de reprezentare kantian, însă unul ciudat.

Cît de uimitoare au fost toate acestea s-a reliefat abia atunci cînd s-a însufleţit relaţia mea cu *Schiller.* Convorbirile noastre erau întru totul productive sau teoretice, de obicei de ambele feluri în acelaşi timp ; el predica evanghelia libertăţii iar eu n-am voit să ştiu ştirbite drepturile naturii. Din înclinaţie prietenească faţă de mine, poate mai mult decît din propria lui convingere, el tratase în *Scrisorile estetice* buna mamă natura, nu cu acele expresii dure care mă făcuseră să urăsc eseul despre *Graţie şi demnitate.* Deoarece eu însă, încăpăţînat şi neînduplecat de partea mea, nu numai că preamăream doar avantajele modului de creaţie poetică grecesc, a poeziei bazată şi derivată din acesta, ci admiteam în exclusivitate numai această modalitate ca singura valabilă şi de dorit, el a fost nevoit să reflecteze mai pătrunzător, şi tocmai acestui conflict îi datorăm eseul *Despre poezia naivă şi sentimentală.* Ambele modalităţi de creaţie poetică, aflate faţă în faţă, ar trebui să convină să-şi acorde reciproc acelaşi rang.

El a pus prin aceasta temelia unei estetici pe deplin noi ; deoarece *elenic* şi *romantic,* şi orice alte sinonime s-ar găsi, se lasă reduse toate acolo, unde este vorba mai întîi de precumpănirea tratării reale sau ideale.

Şi aşa mă obişnuisem din aproape în aproape cu o limbă care îmi fusese pe deplin străină, şi în care puteam să mă explic cu atît mai uşor cu cît mie însumi, datorită ideii superioare despre artă şi ştiinţă, care o favorizase, îmi părea a fi parcă mai nobilă şi mai bogată, deoarece mai înainte noi ceilalţi a trebuit să ne lăsăm

Scanned with OKEN Scanner

trataţi în chip nedemn de către popularfilosofii şi de către un alt fel de filosofi, căruia nu ştiu să-i dau nume.

Alte progrese le datorez îndeosebi lui *Niethammer*, care cu stăruinţa cea mai prietenească a ştiut să-mi desigileze enigmele de căpătîi, străduindu-se să-mi dezvolte şi să-mi expliciteze noţiunile şi expresiile particulare. Pentru ceea ce concomitent precum şi după aceea m-am îndatorat faţă de *Fichte, Schelling, Hegel,* fraţii *Humboldt* şi *Schlegel,* ar fi de arătat cu recunoştinţă pe viitor, de mi-ar fi îngăduit să sugerez şi să schiţez dacă nu chiar să descriu acea epocă atît de importantă pentru mine, ultimul deceniu al secolului trecut, din punctul meu de vedere".

Relatarea învăţatului Goethe acoperă cinci decenii de evoluţie şi tocmai acel spaţiu de timp al anilor 1770—1819, atît de important pentru tot ce se leagă de destinele muzicii clasice. Francheţea şi luminozitatea tonului fac să se reliefeze puternic conlucrarea firească şi cultural-constructivă a marilor spirite, a gînditorilor de elită atît de deosebiţi ca formaţie şi crez, ca stil şi metodă. Clasicul Goethe surprinde în esenţă punctele de incidenţă, relaţiile de cauzalitate şi de echivalenţă dintre clasic şi romantic, caracterul de permanenţă pe care îl îmbracă ambele metode de creaţie sau atitudini faţă de artă în deschiderea unei noi perioade în marea istorie a muzicii. Paralele Goethe-Kant sau Goethe-Schiller pot fi puse la temeiul unor posibile paralele Haydn-Mozart sau Beethoven-Schubert. Operînd astfel de secvenţări sau modulaţii nu putem uita de contemporanii acestora care, toţi la un loc, au contribuit într-un fel sau altul la progresul artei, la ascuţirea uneltelor şi la împrospătarea limbajelor. Şi tocmai într-o astfel de viziune se precizează autonomia conceptuală a marilor clasici, desăvîrşitori în lumea sonatei răsfrîntă în universul artei sunetelor.

Contrar aşteptărilor, literatura sonatei clasice pentru două instrumente înzestrate cu funcţii echivalente este destul de restrînsă. Abia în perioada înalt-clasică încep să apară acele creaţii care pot fi socotite semnificative din punct de vedere tipologic. Adevăratul ctitor este aici Mozart. Beethoven îl urmează, în legea lui. Este poate singurul domeniu al muzicii instrumentale în care influenţa lui Haydn este indirectă, şi aceasta datorită unor contribuţii de alt ordin.

Explicaţia acestui fenomen ciudat constă în nevoia unor acumulări mai îndelungate, mai lente şi consistente, pe care le implică cristalizarea principalelor modalităţi tehnice de specificitate camerală; în comparaţie cu trioul cu pian şi quartetul de coarde, cu simfonia sau concertul instrumental. Sonata pentru două instrumente moşteneşte tradiţia covîrşitoare a sonatei solo cu bas continuu, de

Scanned with OKEN Scanner

care trebuie să se desprindă mai întîi. Dar această detaşare incumbă înainte de toate negarea în formă şi în spirit a sonatei da chiesa, precum şi a sonatei da camera de tip baroc. Lucru deloc uşor, deoarece persistenţa activă a triosonatei marchează în parte opera clasicilor Haydn şi Mozart. Practic, diminuarea în importanţă a triosonatei tradiţional-contrapunctice se arată a fi direct proporţională cu ascensiunea tipului clasic de trio, a sonatei pentru pian cu două instrumente acompaniatoare şi în cele din urmă, pentru trei instrumente cu participări virtual egale.

Mai mult, la scara întregii muzici pur instrumentale, genurile camerale vădesc adesea o anumită stabilitate greu perturbabilă, o tendinţă de încetinire a transformărilor în curs, ceea ce se compensează pe de altă parte prin consecvenţa scopurilor şi ducerea sistematică pînă la capăt a problemelor capitale. Aşadar, particularizarea şi cizelarea în amănunt a stilisticii camerale aferente unor creaţii superioare, menite să poarte esenţe veritabile ale poeticii instrumentale clasice în planul unor desfăşurări contrastante şi fin diferenţiate, de maximală limpezime şi densitate ideatică, se petrece abia după anul 1770, cînd organonul de genuri şi forme clasice se află precizat şi generalizat în largul vieţii muzicale europene.

Procesul de structurare a ciclului de sonată de accepţiune clasică reflectă în fondul lui trecerea de la discursul în chip de monolog — caracteristic sonatei solo cu bas continuu — la discursul dimensionat şi articulat după legile dialogului. La rîndul lui, acest dialog trebuie să fie astfel constituit încît să nu mai facă necesară participarea unui instrument acompaniator. Factorul decisiv în ordonarea şi îmbogăţirea scriiturii instrumental-camerale constă tocmai în orientarea spre întrepătrunderea dialogală a vocilor participante la acţiunea sonoră, pe cît posibil egale în importanţă şi pregnant individualizate timbral, riguros clasic stilizate şi obiectiv apte de a conferi sens artistic unui întreg, unitar ca formă şi omogen în conţinut.

Inversarea categoriilor de importanţă dintre instrumentul solist — violină, flaut sau viola da gamba — şi instrumentul acompaniator — clavecin sau pianoforte — a condus ca efect la atrofierea şi eclipsarea totală a sonatei în duo. Acapararea discantului de către clavecin şi vertiginoasa dezvoltare luată de scriitura pianistică, a impus transformarea violinei sau a flautului în instrument acompaniator, căruia i se rezervă roluri minore, prezenţa acestuia devenind facultativă. Pasul următor este renunţarea completă la orice instrument acompaniator, sonata pentru cembalo solo devenind o realitate artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Devenirea acestui curs înnoitor se observă lesne în creaţia lui Carl Philipp Emanuel Bach. De pildă, *Sonatele pentru flaut şi bas continuu*, în *Sol major* (1735) şi în *mi minor* (1737) poartă încă însemnele stilului vechi. În schimb însă *Sonatele* (pentru acelaşi cuplu de instrumente) în *la minor* (Andante ; Allegro ; Vivace cu două variaţiuni finale ; 1740) şi în *Re major* (Andante ; Allegretto ; Allegro ; 1747) poartă nu numai însemnele noii forme de sonate bitematice de tip dezvoltător, ci şi cele ale preponderenţei acordate instrumentului cu claviatură. Odată cu autonomizarea sonatei pentru pian solo, oricărei lucrări de acest fel i se poate asocia în principiu o violină sau un flaut cu funcţii limitativ acompaniatoare, iar linia de bas poate fi întărită printr-un violoncel, la alegere. Acestea fiind uzanţele, interesul pentru sonata concepută în original pentru două instrumente, scade brusc. Aproape toate sonatele de Haydn, editate în transcripţii pentru pian şi violină, sunt în realitate sonate pentru pian sau adaptări după compoziţii de alt gen, de pildă triouri cu pian sau cvartete de coarde. În atît de bogata şi întinsa creaţie a lui Joseph Haydn se găseşte un *Divertimento pentru pian şi violină, în Si bemol major* — Allegro moderato ; Menuetto ; Presto — compus înainte de anul 1766 precum şi o *Sonată pentru clavecin (sau pianoforte) cu acompaniament de violină,* în *Sol major* — Andante ; Allegro —, compusă probabil în anii 1793—1794. Într-o vreme deci în care tendinţa de a concerta se manifestă cu precădere în sferele trioului şi a cvartetului concertant, sonata în duo sau duo-ul cu pian cad în desuetudine. De altfel în general compoziţiile pentru două instrumente au mai mult un caracter ocazional, corespunzînd unor comenzi speciale. Instructive sunt cele *Şase sonate pentru violină şi violă,* scrise de Joseph Haydn în preajma anului 1770, editate fie sub forma unor „duete dialogale“ sau „duete concertante“ pentru două violine, fie sub forma unor „sonate pentru violină solo cu acompaniament de bas“ (violoncel), în anul 1775. Exemplul lui Joseph Haydn l-a îndemnat pe fratele său Michael Haydn să compună de asemenea duosonate pentru violină şi violă (4). La rugămintea lui Michael Haydn, care primise o comandă pe care nu o putea onora, Mozart compune în locul lui două lucrări de acest gen : cele două duosonate de Mozart, în *Sol major, K. V. 423* şi în *Si bemol major, K. V. 424,* ambele scrise la Salzburg, în lunile iulie-octombrie 1783. Îndeosebi cvartetele de coarde de Joseph Haydn — dar şi unele dintre simfoniile celebre au fost repede prelucrate pentru... două violine, transformate în „duete facile şi progresive“, „dialogale şi concertante“.

Întemeierea sonatei clasice pentru pian şi violină nu se putea înfăptui decît în coordonanţă cu experienţa concertantă. Dinamica

Scanned with OKEN Scanner

violonistică a „Școlii de la Mannheim" reprezintă unul din filoanele noii deveniri. Contrastele de expresie și simbolurile de expresie, cultivate aici de meșteri de primă mărime, concură la revigorarea sonatei în duo. Puțină vreme după clasicizarea quartetului de coarde de către Haydn, Mozart clasicizează sonata pentru pian și violină. Interferențele dintre aceste sisteme vor fi de cea mai mare importanță pentru destinele muzicii instrumentale clasice de specialitate camerală.

Baza de plecare în vederea întruchipării sonatei clasice pentru pian și violină se cere văzută în experiența lui Mozart pe tărîmul sonatei pentru pian solo, al concertului pentru pian și orchestră și al simfoniei. Pregătitoare sunt pe undeva sonatele pentru pian și violină din anii copilăriei și adolescenței, scrise pe parcursul anilor 1763—1765 și 1772—1773. Hotărîtoare însă este măiestria violonistică, dovedită în salba *Concertelor pentru violină și orchestră*, a celui în *Sol major — K. V. 216 —*, *Re major — K. V. 218 —* și *La major — K. V. 219 —*, terminate rînd pe rînd între 12 septembrie și 20 decembrie 1775, la care se adaugă *Serenada Haffner*, terminată la Salzburg în iulie 1776 — *K. V. 250*. Alte trepte pot fi considerate : *Concertul pentru pian și orchestră*, în *Mi bemol major, K. V. 271* (ianuarie 1777), *Sonata pentru pian solo*, în *Do major, K. V. 309* (noiembrie 1777).

În această viziune, Mozart proiectează la Mannheim la începutul anului 1778 un ciclu sistemic de șase sonate pentru pian și violină, gîndite drept „Clavier duetti mit Violin". Primele două creații se rezumă la numai două mișcări : *Sonata în Sol major, K. V. 301* și *Sonata în Mi bemol major, K. V. 302*. *Sonata a treia*, în *Do major, K. V. 303*, este inaugurată printr-o introducere lentă — Adagio —, ținînd de fapt tot de tipul sonatei în două părți. Proporții mai ample și o dispunere mai concertantă capătă *Sonata* în *Do major, K. V. 296* (care nu se integrează în acest prim ciclu), terminată la 11 martie 1778, în urma celor de mai sus, caracteristică prin cele trei părți constitutive adnotate : Allegro vivace ; Andante sostenuto ; Allegro (Rondo). Tot la Mannheim, Mozart termină poate cea mai strălucitoare și încîntătoare lucrare a ciclului : *Sonata în La major, K. V. 305* — Allegro molto ; Andante grazioso (Tema con variazioni). Echilibrul celor două instrumente dialogal concertante este aici desăvîrșit, deși violina secundează mai mult discantul pianului. Jocul motivelor în șuvoiul trecerilor succesive, factura permanent întretăiată conferă cîntului o savoare deosebită, la care se adaugă acumulări dinamice și contraste tonale neobișnuit de puternice. Cele șase variațiuni ce compun partea a doua a sonatei au valoare de model, constituind în adevăr un sistem

Scanned with OKEN Scanner

de referință de la care va pleca Beethoven. Îndeosebi variațiunea a patra pune în evidență chintesențe de expresivitate violonistică, de altfel anticipate și de către variațiunea a doua. Următoarea partitură a fost terminată probabil la începutul verii 1788 la Paris : *Sonata în mi minor, K. V. 304* — Andante ; Tempo di Minuetto. Neobișnuită este aici incisivitatea tematicii și insistența asupra motivelor cinetice, asupra mersului la unison, cărora le corespund masive aglomerări armonice. Rigoarea unei simetrii evidențiate în contururi melodice lapidare și de claritatea impecabilă a desenului este compensată printr-o netă polifonie de planuri, printr-o aleasă contrapunctare de suprafețe în care nu lipsește o anume vigoare cvasi orchestrală, generată de consistența materiei sonore în permanentă repliere. Importanța cuvenită menuetului de stare și întindere clasică este accentuată în partea secundă a sonatei, în suplețea unei muzici aparent arhaizante, care dobîndește în secțiunea mediană căldura și armoniozitatea tematicii de lied. Nici măiestria contrapuncticii imitative, cu voci consecvente, angajate în spiritul acompaniamentului obligat nu poate fi trecută cu vederea. Comparația funcțional-tematică, pusă în vileag de prima parte din *Sonata în Do major — K. V. 303,* unde violina intonează prima frază generatoare iar pianul cea de a doua frază generatoare, și aceasta în mișcări diferite, în cadrul unei forme strofice întemeiată pe alterări tematice și de mișcare, în genul fantasiei dotată cu elemente latente de toccată — este aici extrem de strînsă, concentrată asupra concretizării aspectelor stilistice particulare. Ultima verigă, *Sonata în Re major, K. V. 306,* constituie sub raport arhitectonic cea mai complexă compoziție din cuprinsul ciclului. Ea face trimitere la sfera unor probleme de construcție, concretizate în *Sonatele pentru pian solo,* aparținînd probabil tot anului 1778 sau cel mult celui următor în ceea ce privește desăvîrșirea lor, și anume *Sonatele în la minor (K.V. 310), Do major (K.V.330), La major (K.V. 331),* în *Fa major (K.V. 332)* și în *Si bemol major (K.V.333). Sonata în Re major* face deci joncțiunea dintre două cicluri, deosebite ca profil și problematică. Varietatea soluțiilor compoziționale este în acest context de-a dreptul derutantă, deoarece nici una dintre schemele încercate sau inventate nu seamănă practic cu alta. Nouă este dramaturgia sonatei concertante, concretizată prin referire la dramaturgia simfoniei și a concertului instrumental. Nouă este și voința de stil, care întrece cu mult datele stilului galant sau ale celui sensibil. Elementele italienizante de odinioară cedează în favoarea unor tensionări melodice, a unor arcuiri puternice în suprafețele largi și multiplu nuanțate. Travaliul motivic multiplu cîștigă în finețe și plasticitate, iar cantabilitatea temei secunde din prima parte — Allegro con spirito — se leagă

Scanned with OKEN Scanner

direct de cantabilitatea temei principale din cea de a doua parte — Andante cantabile —, de fapt un intermezzo în formă de lied — sonată, menit să contrasteze expresiv şi structural faţă de marea formă de sonată din partea precedentă. Mişcarea finală — Allegretto, compusă prin succesiunea unor suprafeţe strofic conjugate în sensul unui rondo mare — reliefează o exuberanţă concertantă fără precedent, o conlucrare precis determinată dintre două instrumente de importanţă egală, într-un discurs în care surprizele armonice, ritmice şi contrapunctice par să contrazică ideea unităţii întregului. Intercalarea unei cadenţe prelungite — Allegro assai — măreşte această senzaţie. Virtuozitatea pianistică şi mersul în sens contrar al pianului cu violina acompaniatoare nu fac decît să coloreze o acţiune sonoră savant articulată, terminată în cele din urmă cu un chiot de bucurie, într-un ropot de consistenţă simfonică. Este probabil ca această creaţie de excepţie să fi constituit o replică originală, dată unor modele ale timpului, să fi însemnat dobîndirea unei autonomii depline. Progresiile armonice de natură cromatică şi fragmentarea formei de ansamblu conferă indicii în acest sens. Fără îndoială, nimeni altul nu posedă la acel moment o asemenea libertate în mînuirea sonatei pentru pian şi violină, cînd mai toţi sunt pe acest tărîm încă tributari unor concepte vechi. Se prea poate ca Mozart să fi stabilit aici o polaritate nouă, opusă în esenţă propriei sale polarităţi tradiţionaliste, concretizată în sonatele sale aparţinînd tipului da chiesa (într-o singură parte, cu orgă şi diferite instrumente, unele fiind de natură orchestrală) pe care, întors la Salzburg, va fi nevoit să continue a le scrie (*Sonatele în Do major, K. V. 328* şi *329,* compuse probabil în prima parte a anului 1779). Dar tot în acest timp, Mozart continuă drumul cel nou şi suitor.

Pînă în vara anului 1781, Mozart edifică un nou ciclu de şase sonate pentru pian şi violină, care apare în tipar în luna noiembrie a aceluiaşi an, cînd Mozart se află instalat la Viena în urma rupturii definitive cu Episcopul din Salzburg, munca la Singspiel-ul comic „Răpirea din Serai“ (pornită în 30 iulie 1781) ocupînd o bună parte a timpului. Mozart preia în acest ciclu *Sonata în Do major, K. V. 296,* realizată la Mannheim. *Sonata în Fa major K. V. 376,* aleasă de autor drept coloana de frunte a noii colecţii, iradiază o luminozitate primăvăratică. Expresia lirică se păstrează netulburată în toate cele trei mişcări de amplă respiraţie — Allegro ; Andante ; Rondo Allegretto grazioso —, ceea ce conferă întregului o calitate deosebită. Pirncipiul unităţii tematice transgresează această creaţie, în care putem vedea prototipul clasic al sonatei lirice pentru acest cuplu de instrumente. Inflexiunile cîntecului de dans de sorginte populară se fac auzite în rondoul final, ca şi melosul de lied în par-

Scanned with OKEN Scanner

tea mediană. Cea de a treia lucrare a noului ciclu este scrisă tot în *Fa major*, anume *Sonata K. V. 377*. Prima parte — Allegro — surprinde printr-o neliniște lăuntrică, anevoie ascunsă prin mersul descendent din treaptă în treaptă al motivului inaugural și prin fermitatea acordurilor placate. Jocul triolelor cuprinse în ghirlande și pulsația sunetelor repetate în triole, marchează o deschidere asupra unui miez dramatic care ocupă spațiul părții următoare. Impresionantă este aici succesiunea celor șase variațiuni ornamentale, de caracter și de gen, izvorîte dintr-o temă — Andante — elegiacă, arhaizantă întrucîtva datorită prezenței afectului baroc, a expresiei cînd extravertite cînd introvertite. Legile dialogului clasic gradează prelungile imitații canonice, pline de întorsături armonice neprevăzute pe fundalul unui bas apropiat passacagliei. O singură variațiune destramă atmosfera apăsătoare a tonalității re minor : variațiunea a cincea, în Re major, caldă și învăluitoare în generozitatea ei, curmată brusc de șoaptele înfrigurate din Siciliana. Două magnifice variațiuni finale marchează o codă prelungă, brăzdată de întrebări fără răspuns și dominată de o undă de melancolie. Nici partea de încheiere — Tempo di Minuetto — nu izbutește să restabilească tonul optimist, atîta vreme cît secțiunea mediană reia în altă ipostază expresivă valențe anterior variate și nu le rezolvă pe deplin.

Sonata în Si bemol major, K. V. 378 pare să ilustreze la modul sublim universalitatea arhitectonicii clasice de acest gen. Forma fiecărei părți este perfect rotundă, proporționată și echilibrată în tot și în toate. Aparținînd tipologiei lirice, sonata cunoaște dacă nu o anume conflictualitate marcată îndeosebi în balansul tonal din prima parte — Allegro moderato — apoi totuși semnele unei pasionalități sporite. Fraza muzicală respiră grandoarea formelor monumentale, calitate de care se lasă pătrunse atît partea mediană — Andantino sostenuto e cantabile — cît și cea finală — Rondeau, Allegro. Densitatea țesăturii de voci și consistența elementelor ornamentale conferă discursului muzical un fel de a fi de neconfundat. Grăitoare sunt de altfel și transcripțiile după această lucrare, efectuate de alte mîini și tipărite pînă la finele secolului, răspîndite deci ca fulgerul în largul spațiului muzical european în versiunile pentru : pian și flaut ; două violine ; două flaute ; două clarinete ; ansamblu de cvartet, compus din flaut, violină, violă și violoncel ; ansamblu de cvartet, format din clarinet, violină, violă și violoncel ; cvartet de coarde.

Într-o vreme în care Haydn urmărește tot mai atent înnoirile aduse de Mozart în dimensiunea travaliului motivic multiplu întretăiat, Mozart efectuează la rîndul lui o larg cuprinzătoare sinteză

Scanned with OKEN Scanner

de ordinul construcției sonore, a contrastului în planuri și registre aferente arhitecturii muzicale de ansamblu. Dovada acestei orientări o vedem în *Sonata în Sol major, K. V. 379*. Grandoarea sonoră a uverturii este înșelătoare și mai mult pretext pentru gravitatea dezbaterii ulterioare. Probabil această deschidere lentă — Adagio — a îndemnat mai apoi la transcrierea sonatei pentru un ansamblu de trio compus din violină, violă și violoncel. Intrînd în imperiul triosonatei de expresie barocă dar de factură clasică, Mozart scrutează orizontul tipologiei preclasice italiene ilustrată de Tartini, fapt care se pronunță în forma principală de sonată — Allegro —, în sol minor, extrem de concisă sub raportul suprafețelor precum și sub cel al substanței tematice puternic contrastante. Expoziției sumare îi urmează o dezvoltare anihilată înainte de a fi începută propriu-zis, aceasta pentru ca repriza să cunoască amplificări de intensitate orchestrală. Această creștere continuă pînă în tîrziul concluziei este noul asigurat formei de sonată. Cea de a doua și totodată ultimă parte este concepută sub forma temei cu variațiuni. Elemente ale vechiului stil transpar în variațiunea minoră, a patra, în timp ce variațiunea a cincea reamintește uvertura. Reluarea temei în acest context este semnificativă, ea prilejuind astfel unificarea unei forme de ansamblu cu suficiente trăsături rapsodice, adîncite în genul fantasiei mai libere.

Sonata în Mi bemol major, K. V. 380 se cere văzută deopotrivă ca o impresionantă piesă finală în cuprinsul unei colecții de creații reprezentative, cît și drept o rudă a *Simfoniei concertante pentru violină, violă și orchestră, în Mi bemol major, K. V. 364*. Pulsația și dispunerea în voci a muzicii imaginează o dinamică orchestrală, un spirit concertant care străbate nu numai prima parte — Allegro — ci și partea lentă — Andante con moto — și finalul — Rondeau, Allegro. Maniera violonistică italiană se integrează într-o scriitură pianistică de rară finețe, menită să pună în evidență virtuozitatea violonistică — neobișnuit de accentuată în părțile extreme — precum și cantabilitatea violonistică, potențată în marele cînt din partea mediană.

Primirea deosebit de elogioasă de care s-au bucurat aceste creații l-a îndemnat pe Mozart să proiecteze în anul 1782 la Viena o nouă colecție de sonate pentru pian și violină. Trei lucrări de acest gen au rămas în torso : *Sonata în Do major, K. V. 403* (ultima parte din cele trei fiind întregită de Maximilian Stadler) ; prima parte (fragment) a unei *Sonate în La Major, K. V. Anh. 48* și *Sonata în La major K. V. 402*, formată din două blocuri de mișcări substanțial opuse — Andante, ma non troppo Adagio ; Fuga, Allegro moderato —, cea de a doua jumătate a părții a doua fiind realizată de

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi Maximilian Stadler în vederea tiparului. Asupra importanţei acestei lucrări în ansamblul studiilor în stil contrapunctic şi al transcripţiilor după creaţii de Johann Sebastian Bach şi ale altor reprezentanţi ai artei trecutului, am convenit mai înainte. Fragmentele unor fugi, schiţate probabil de-a lungul anului 1782, de natură pianistică, vocală, instrumental-cameralä sau orchestrală urmăresc în fond aceeaşi idee ca şi *Sonata în La major*, cu *fuga în la minor*: stabilirea unor analogii între trecut şi prezent, integrarea gîndirii contrapunctice în matca stilisticii clasice. Erudiţia dovedită în transcripţii, şi mai cu seamă *Adagio*-urile în *fa minor, sol minor, re minor* şi *Fa major*, compuse pentru a reprezenta introduceri la fugile respective din creaţia lui Wilhelm Friedemann Bach şi Johann Sebastian Bach, atestă nu atît o privire în trecut cît mai cu seamă o trimitere înainte. De altfel noua tehnică de scriitură pe patru voci va atesta sensul acestei evoluţii. Deşi problematica fugii îl preocupă şi pe parcursul anului 1783, mărturie stînd *Fuga pentru două piane, în do minor, K. V. 426*, semnată la Viena în ziua de 29 decembrie 1783, Mozart îşi concentrează atenţia asupra cvartetului de coarde, gen în care se reflectă la propriu experienţa dobîndită în scrierea sonatelor pentru pian şi violină, purtătoare ale unor virtuţi de acest ordin. Nu întîmplător, prima parte din *Sonata în La major, K. V. 402* a fost transformată în cvartet de coarde. Primul din cele *Şase cvartete de coarde* dedicate lui Joseph Haydn este datat de Mozart : Viena, 31 decembrie 1782. Ultima parte, în formă de fugă-sonată, încoronează acest op, simbolizînd una din înnoirile fundamental clasice şi totodată prototipul genului ridicat pe o treaptă calitativ superioară.

Reflexul cvartetelor de coarde se face observat în *„Sonata pentru pian cu o violină", în Si bemol major, K. V. 454*, semnată de Mozart la Viena în ziua de 21 aprilie 1784. Ciclul celor trei mişcări de mare anvergură — Allegro ; Andante ; Allegretto — este precedat de o introducere lentă — Largo — de aleasă frumuseţe. Figuraţia pianistică, mai abundentă înainte, cedează în favoarea unei scrieturi preponderent liniare, a unei uniri în ansamblu a vocilor, compacte în ideea unei etajări cvartetistice. Intinderea deosebită pe care o capătă partea mediană — Andante — îşi găseşte explicaţia tot pe această cale, ca şi factura mişcării finale — Allegretto —, în care vieţuieşte spiritul cîntului în ansamblu specific cvartetului de coarde, pus în evidenţă de un travaliu motivic de o fineţe contrapunctică fără cusur şi fără precedent în finalurile mozartiene de acest ordin.

Simplificarea scriiturii pianistice nu corespunde nicidecum unei pretinse atitudini improvizatorice sau grabei în elaborarea partiturii.

Scanned with OKEN Scanner

Zece ani înainte de Beethoven, Mozart studiază cu meticulozitate crescîndă diferenţele specifice dintre modalităţile de creaţie cuprinse în tipologia supraordonatoare a sonatei clasice pentru mai multe instrumente, cu sau fără pian. În această lumină se conturează de aici înainte noile linii directoare ale triourilor şi cvartetelor cu pian, ale cvartetelor de coarde sau cvintetelor cu două viole. De altfel, esenţializarea întreprinsă în *Sonata în Si bemol major* se confirmă ca atare în *„Sonata de pian cu acompaniamentul unei violine", în Mi bemol major, K. V. 481*, semnată de Mozart la Viena în ziua de 12 decembrie 1785. Simplitatea dar şi pregnanţa scriiturii pe patru voci este exemplară în toată prima parte — Molto Allegro, iar transparenţa ţesăturii de voci desăvîrşită. Bogăţia mersurilor armonice cromatice şi plenitudinea agregatelor acordice din partea mediană — Adagio — motivează nu numai o figuraţie pianistic-armonică plină de mişcare şi nelinişte sufletească, ci şi modulaţii în regiuni tonale mult îndepărtate, justificate de progresii tematice arcuite în spiritul unei melodii infinite. În salba variaţiunilor finale, violina participă tot timpul la discurs. Pentru prima oară în rîndul marilor sonate, în dreptul primei variaţiuni, încredinţată de regulă pianului, nu scrie : violino tacet. După ce tema a fost enunţată la unison în octavă de ambele instrumente, variaţiunea inaugurală aparţine în exclusivitate violinei.

Sonata în La major, K. V. 526 încoronează opera de acest gen a lui Mozart. *Marea Sonată în La major* este terminată la Viena în 24 august 1787, patrusprezece zile după desăvîrşirea altei capodopere : *„Eine kleine Nacht Musick"*, cum consemnează autorul în registrul lui. În 28 octombrie 1787, la Praga, Mozart încheie munca la *Don Giovanni*. Zece ani mai tîrziu, această minunată sonată este editată şi sub forma unei transcripţii pentru cvartet de coarde, între multe altele. Puritatea şi nobleţea melosului de aici sunt fără seamăn. Mozart obţine în cele trei mişcări ale ciclului de sonată melodizarea şi spiritualizarea integrală a tuturor traseelor, importante deopotrivă toate şi convergente formei de ansamblu, pînă şi cele mai fine nervuri purtătoare de sevă armonică şi de mişcare măruntă. Fluenţa muzicii face aici ca articulaţiile schemei formale să nu se mai simtă, lucru la care contribuie în bună măsură virtuţile înaltei măiestrii contrapunctice ca şi contopirea cîntului celor două instrumente protagoniste, realizată la modul ideal.

Acestei culmi absolute îi urmează o ultimă creaţie de acest gen, *Sonata în Fa major, K. V. 547*, semnată la Viena în 10 iulie 1788. Acest op este gîndit de Mozart ca *„o mică sonată de pian, pentru începători, cu o violină"*. Partea a doua — Allegro — şi par-

Scanned with OKEN Scanner

tea a treia — Andante con Variazioni — au fost transcrise de Mozart, pentru pian solo. Sonata are frumusețea ei, o limpezime de cristal și un antren încîntător. Prima patre — Andante cantabile — pare să sugereze o retrospectivă asupra unei maniere mozartiene de tratare mai veche, făcînd trimitere la o poetică sonoră cu nuanțe blînde și de natură statică. Este poate liniștea înalturilor, clipa de răgaz în atît de furtunoasa bătălie pentru realizarea ultimelor simfonii, concerte, cvintete, cvartete și triouri. Linia sinuoasă a variațiunilor finale descrie poate o pierdere în depărtări deschise, de unde va relua altul firul, Beethoven.

Pentru a cumpăni bine lucrurile, pentru a cunoaște cît mai îndeaproape multiplele legături dintre stiluri, maniere, principii și tehnici de compoziție, dintre opinia muzicală publică, critică, formativă de gust estetic și procesele înnoitoare în largul vieții muzicale (abundentă în fenomene de evoluție, stagnare și involuție, de epuizare, regenerare și transformare în contextul realităților politice și sociale în radicală și ireversibilă schimbare), este necesar să ne oprim puțin asupra semnificației îmbrăcată în acea vreme de muzica lui Haydn. Martorul cel mai vrednic de crezare și totodată cel mai merituos pare a fi fost diplomatul Georg August Griesinger, autorul unor *„Notițe biografice despre Joseph Haydn“*, publicate în *„Allgemeine musikalische Zeitung“* din Leipzig între 12 iulie și 6 septembrie 1809, cu completări survenite imediat după moartea lui Haydn — 31 mai 1809 —, din care va rezulta apoi, după alte întregiri, o carte — *„Biographische Notizen über Joseph Haydn,* von Georg August Griesinger, Königl. Sächsischem Legations-Rath“ —, editată în decembrie 1810 de către casa *„Breitkopf und Härtel“*. Aceeași prestigioasă editură publicase în prealabil și tot prin intermediul aceluiași Griesinger — om de lume de altfel în bune relații cu Beethoven și Carl Maria von Weber — în anii 1800—1806 douăsprezece volume din *„Oeuvres complettes de Joseph Haydn“* conținînd compozițiile pentru pian, de muzică de cameră precum și lucrările vocale. Griesinger publicase fragmente ale acestor notițe biografice (privind tinerețea lui Haydn) mai înainte în *„Jurnalul luxului și al modelor“* din Weimar (în caietul pe luna iulie 1805), neuitînd să afirme referitor la Haydn (după teoria lui Franz Joseph Gall) „că distinsele capete datorează naturii totul, hărniciei multe iar circumstanțelor doar puțin...“ ; prin 1799—1800, Griesinger scrisese pentru *„Allgemeine musikalische Zeitung“* un articol de mare interes (în special în legătură cu problematica poeticii muzicale la Beethoven), intitulat : *„Wodurch erhebt sich der dichtende Tonkünstler über den ausübenden“*, adică *„Prin ce se distinge muzicianul-poet față de artistul interpret“*, răscolind astfel conceptul de

muzician-poet, la ordinea zilei în discuţii de tot felul. Insistăm în cele ce urmează asupra unor consideraţii şi relatări făcute de un veritabil mijlocitor cultural, de un om de bine şi onest, care l-a vizitat în nenumărate rînduri pe Haydn, în perioada 25 mai 1799 şi 3 mai 1809, purtînd îndelungate discuţii cu bătrînul Haydn, discuţii prieteneşti dar cu finalitate publicistică, în intenţia evidentă de a aduna material pentru o biografie a maestrului. Spicuim deci din aceste „Notiţe" ;

„Glorioasa carieră a lui Joseph Haydn a luat sfîrşit. Germania suferă prin moartea lui o pierdere naţională, căci Haydn a fost înmeietorul unei epoci în cultura muzicii, iar prin răsunetul acordurilor sale unanim inteligibile, venerarea talentului german pentru artă a fost promovată pînă şi în străinătatea cea mai îndepărtată mai mult decît prin intermediul tuturor scrierilor în litere. Cvartetele şi simfoniile lui Haydn, oratoriile şi compoziţiile eclezeiastice plac la Dunăre ca şi la Tamisa, la Sena ca şi la Neva, ele au fost admirate şi preţuite dincolo de mări la fel ca şi pe continentul nostru. Originalitate şi bogăţie de idei, simţire caldă, o fantezie dirijată cu înţelepciune în urma unui studiu profund al artei, pricepere în dezvoltarea unor teme oricît de simple, calcularea efectului printr-o iscusită repartiţie a luminii şi umbrei, erupţii ale dispoziţiei poznaşe, cursivitate şi mişcare liberă — acestea sunt însuşirile prin care se disting lucrările mai de timpuriu de Haydn, la fel ca şi creaţiile cele mai tîrzii".

„Caracterul estetic al artei lui Haydn a fost rezultatul unei fericite înzestrări naturale precum şi al unui studiu susţinut. Cine l-a auzit doar vorbind de arta lui, n-ar fi presimţit pe marele artist care sălăşluia în el, iar remarca lui Kant «că autorul unui produs, pe care îl datorează geniului, n-ar şti cum se unesc în sinea lui ideile aferente acestuia, că nu ar sta în putinţa lui să gîndească în voie şi planic aşa ceva, să comunice apoi altora prin instrucţiuni menite de a-i face capabili să înfăptuiască produse similare» se arătase pe deplin confirmată la Haydn. Raţionamentele sale teoretice erau în cel mai înalt grad simple, anume : o piesă sonoră trebuie să posede un cînt cursiv, idei coerente, să fie lipsită de floricele de stil, de lucruri întortocheate şi supraîncărcate, de acompaniamente asurzitoare şi altele mai multe de acest fel. Cum ar putea fi îndeplinite aceste condiţii ? Aceasta, o recunoştea el însuşi, nu s-ar lăsa învăţat prin nici-un fel de reguli, depinzînd numai de predispoziţia naturală şi de inspiraţia geniului interior.

Se povestise lui Haydn că Albrechtsberger ar fi vrut să ştie interzise în factura pură toate cvartetele. «Ce înseamnă aceasta ? răspunse Haydn. Arta este liberă şi nu trebuie îngrădită prin frî-

Scanned with OKEN Scanner

nele meşteşugului. Urechea, se înţelege urechea cultivată, trebuie să decidă, şi eu mă simt îndreptăţit, ca şi oricine, de a stabili în acest sens legi. Astfel de artificii nu au nici o valoare ; doresc mai degrabă ca unul să compună un menuet cu adevărat *nou*».

Haydn îşi concepea lucrările mereu la pian. «Mă aşezam, începeam să improvizez după dispoziţia mea sufletească, cînd trist sau vesel, cînd serios sau tandru. Prinzînd o idee, apoi toată strădania mea era îndreptată spre dezvoltarea şi susţinerea acesteia după toate regulile artei. Astfel căutam să mă ajut, iar acest lucru lipseşte atîtor compozitori mai noi ; ei însăilează cîte o părticică de alta, întrerupînd şirul cînd abia dacă a pornit : dar după ce s-a auzit, nici nu se lipeşte nimic de inimă»".

„După mulţimea compoziţiilor sale s-ar putea conchide că Haydn a compus cu multă uşurinţă. Acesta însă nu a fost cazul. «Nu am fost niciodată unul dintre cei care scriu repede (Geschwindschreiber), ci am lucrat întotdeauna cu chibzuinţă şi hărnicie. Astfel de lucrări sunt însă şi de durată, iar un cunoscător citeşte aceasta imediat din partitură. Cînd Cherubini îmi vedea unele din manuscrisele mele, nimerea mereu acele locuri demne de distincţie»".

„Haydn turna compoziţiile sale totdeauna dintr-odată ; în vederea fiecărei părţi, el fixa în întregime planul vocii principale, însemnînd pasajele de primă importanţă prin cîteva note sau cifre ; după aceea insufla viaţă şi spirit acestui schelet uscat, prin intermediul acompaniamentului vocilor secundare precum şi al unor treceri iscusite. Partiturile sale sunt scrise curat şi citeţ, şi doar rareori se află corecturi în acestea ; «asta provine din faptul că nu scriu înainte de a fi sigur de chestiunea în cauză»".

„Ar fi fost interesant să se cunoască motivaţiile compoziţiilor lui Haydn, îndemnurile şi principiile precum şi sentimentele şi ideile care planau atunci în faţa sufletului şi pe care se străduia să le exprime în graiul sunetelor. Pentru a afla însă astfel de lucruri, ar fi trebuit să i se înfăţişeze o partitură după alta, ceea ce îl indispunea pe bărbatul vîrstnic. El povestea însă că adesea a ilustrat în simfoniile sale caractere morale".

„Haydn spunea cîteodată că în loc să compună atîtea cvartete, sonate şi simfonii ar fi trebuit să scrie mai multă muzică vocală, deoarece ar fi putut să fie unul dintre primii autori de operă, şi că ar fi de departe mai uşor să te iei după indicaţiile unui text, decît să compui fără aşa ceva. De altfel regreta că poeţii germani nu versifică destul de muzical : căci o melodie, adecvată primei strofe, s-ar potrivit arareori celor următoare ; adesea sensul ar fi cuprins într-un rînd, dar nu şi în cel care ar trebui să-i corespundă ; nici nu

s-ar acorda destulă atenţie alegerii vocalelor. Pe poeţii celei mai noi perioade, Haydn îi cunoştea doar puţin, mărturisind bucuros că nu s-ar mai putea recunoaşte pe sine în şirurile de idei şi în expresia acestora.

Haydn recomanda fiecărui compozitor să nu neglijeze exerciţiile practice, ştiind din proprie experienţă cît de multe foloase aduc acestea teoriei. «La nici un instrument nu am fost un vrăjitor, dar cunoşteam puterea şi efectul tuturora ; nu am fost un pianist şi cîntăreţ slab, puteam să cînt şi la violină un concert»".

„Nimeni nu a fost şi mai mult dispus decît Haydn să recunoască meritele altora. Despre Emanuel Bach susţinea cu tărie că cele mai multe lucruri din cîte ar şti le-ar fi învăţat de la el ; la fel vorbea de Gluck, de Händel, iar despre profesorii săi de odinioară vorbea mereu cu veneraţie recunoscătoare. «Unde este Mozart, nu se poate arăta Haydn !» scria el, atunci cînd a fost invitat în acelaşi timp la Praga împreună cu Mozart, cu prilejul încoronării împăratului Leopold al II-lea ; adînc mişcat şi cu ochii înlăcrimaţi, exclama : «Pierderea lui Mozart este ireparabilă ; cîntul lui la pian nu îl voi uita toată viaţa mea ; mergea la inimă !» Cînd Cherubini se înapoia în martie 1806 de la Viena la Paris, îl ruga pe Haydn să-i ofere unul din manuscrisele sale. Haydn îi dărui partitura unei simfonii mult apreciată la Paris, spunîndu-i : «Vă rog să-mi îngăduiţi să mă numesc părintele Dumneavoastră muzical iar pe Dumneavoastră să Vă denumesc fiul meu.» Cherubini se topea în lacrimile nostalgiei."

Refuzînd cu multă fineţe ideea scrierii unei opere comice destinată unei premiere pragheze, spunînd „că ar îndrăzni prea mult, deoarece marelui Mozart nimeni nu ar putea să-i steie alături", Haydn răspunde în decembrie 1787 amatorului de muzică din Praga, Franz Rott, între altele : „De-aş putea să întipăresc în sufletul fiecărui prieten al muzicii şi îndeosebi al celor mari — atît de adînc şi cu atît de multă înţelegere, cu o simţire la fel de mare cum le înţeleg şi le resimt eu însumi — inimitabilele creaţii ale lui Mozart : atunci naţiunile s-ar întrece între ele pentru a poseda între zidurile lor o astfel de comoară. Praga să-l reţină pe bărbatul de preţ — dar să-l şi răsplătească ; deoarece fără aceasta, povestea unor mari genii este tristă, oferind prea puţin îndemn posterităţii în vederea unor străduinţe continuatoare, pricină pentru care atîtea spirite s-au prăbuşit. Pe mine mă revoltă faptul că singularul Mozart încă nu este angajat de o curte imperială sau regală ! Vă rog să mă scuzaţi dacă mi-am ieşit din sărite : dar îndrăgesc acest om."

Concluzia editorului la cartea lui Griesinger, precedată de istoricul legăturilor dintre casa Breitkofp und Härtel şi Haydn, de tre-

Scanned with OKEN Scanner

cerea în revistă a eforturilor necesare inventarierii, trierii, confirmării și catalogării creațiilor haydniene autentice, făcută în dorința de cuprindere a unui întreg practic incomensurabil atunci, își păstrează și astăzi actualitata ei : „Dacă se mai adaugă ceea ce negreșit trebuie să se facă, anume faptul că Haydn a fost un creator în deplinătatea sensului, încît a deschis drumuri cu totul noi în genurile cele mai diferite în care lucra, ducînd totodată mai departe și netezind atît de particular cărări aflate de alții : atunci cu adevărat abia dacă se știe cum pot fi reliefate îndeajuns însușirile, activitatea și meritele acestui bărbat ilustru."

Unul din cele mai impresionante documente, citate de Griesinger în cartea lui, îl constituie, „Omagiul lui Haydn", adus la Paris la „întîiul Thermidor al celui de al IX-lea an al Republicii Franceze" și primit de marele muzician în luna august a anului 1801 : „Artiștii francezi reuniți la teatrul artelor ca să execute nemuritoarea lucrare *Creațiunea lumii,* compusă de celebrul Haydn, pătrunși de o adevărată admirație față de geniul său, îl roagă să primească respectuosul omagiu și expresia entuziasmului pe care îl inspiră, ca și medalia care au bătut-o în cinstea sa. Nu trece un an fără ca o nouă creație a acestui sublim compozitor să nu vină să încînte artiștii, să le lumineze străduințele, să contribuie la progresul atrei, să extindă imensele drumuri ale armoniei și să dovedească tuturor că ele nu au limite, urmînd cărările luminoase prin care Haydn înfrumusețează prezentul și îmbogățește viitorul ; dar impozanta concepție a Oratoriului depășește încă, dacă mai este posibil, tot ceea ce acest savant compozitor a oferit pînă acum Europei uluite. Imitînd în această lucrare strălucirea luminii, Haydn pare a se zugrăvi pe el însuși și a ne dovedi tuturor că numele lui va străluci la fel de mult timp ca și astrul de la care pare să fi împrumutat razele."

Aceasta este deci imaginea omului ajuns la apogeul artei sale, al practicianului ridicat dintr-o viață dominată de grija asigurării fără prea multe răgazuri a unor piese sau numere necesare pentru cîte o „grosse" sau „kleine" „Tafelmusik", „Abendmusik" sau „Nachtmusik", a celebrului Haydn atît de cîntat pretutindeni, care consemnează laconic faptul — important în fond prin informația asupra „însoțirii la pian a unei simfonii" — că în timpul celei de a doua ședere în Anglia, la 10 aprilie 1795, la Carltonhouse, „s-a dat o simfonie veche, pe care am acompaniat-o la pian, după aceea un cvartet, apoi a trebuit să cînt lieduri germane și engleze."

Contribuția lui Mozart la extinderea, limpezirea și precizarea accepțiunilor definitorii pentru stilistica specifică marilor constelații de genuri și forme, armonios reunite în lumea muzicii de cameră

Scanned with OKEN Scanner

clasice, nu poate fi prețuită îndeajuns. Pătrunzînd cu iuțeală sensul și semnificația ctitoriilor și înnoirilor datorate lui Haydn, Mozart inovează la rîndul lui în asemenea măsură încît celebrul Haydn preia cu bună știință — și poate chiar fortuit de împrejurări, deoarece influența lui Mozart asupra contemporanilor se întețea ca focul — o parte din noianul de idei, soluții și procedee puse în mișcare de Mozart, a cărui stea se afla în creștere pe firmamentul marii arte și al cărui geniu se bucura de o recunoaștere în creștere. Cînd Beethoven și apoi Schubert observă cu încordare luminile creației lui Mozart, muzica lui Mozart marchează nu numai centrul micului univers vienez, ci mai cu seamă al celui general european. Un deceniu după trecerea lui din lumea pămînteană, popularitea muzicii de cameră dăruită de Mozart timpului său se pare că a fost atît de mare, încît lipsesc pur și simplu elemente de comparație. Numai numeroasele ediții austriece, germane, franceze și engleze ale vremii sunt în stare să reflecte cererea reală din partea vieții muzicale și a muzicienilor amatori, adică puterea de circulație a lucrărilor originale și a transcripțiilor de tot felul, legitimate înainte de toate de interesul public manifestat. Mozart îl întrece pînă și pe mai vîrstnicul Haydn, copleșit — ce-i drept, mult prea tîrziu — cu onoruri răsunătoare și diplome cu peceți grele. Unul din multele exemple grăitoare este răspîndirea cunoscută pînă în jurul anului 1809 de *Cvintetul cu clarinet, în La major, K.V. 581,* dedicat prietenului Anton Stadler, capodoperă semnată la Viena în ziua de 29 septembrie 1789 și publicat pentru întîia oară în anul 1802. Transcripțiile puse în circulație reunesc următoarele formule : flaut, două violine, violă și violoncel ; clarinet, violină, două viole și violoncel ; două violine, două viole și violoncel ; pian, violină, violă și bas ; pian, violină, violă și violoncel (deci, în ambele cazuri, cvintetul se transformă în cvartet cu pian) ; „Grande Sonate" pentru pian și clarinet (sau violină) ; pian la patru mîini ; în plus, finalul cvintetului apare și ca „Variations pour Clavecin". Frumosul gînd al lui Goethe referitor la virtuțile cvartetelor de Haydn se acordă perfect și cu marile creații făurite de Mozart : „Aceste opere constituie un grai ideal al adevărului, necesare în părțile lor, coerente și vii." Aceste calități pure determină în mentalitatea oamenilor acea mutație esențială, grație căreia muzica „marilor umoriști" se impune ca „marea muzică serioasă", ca simbolul spiritualității clasice în totalitatea artei sunetelor.

În consecință, Mozart este alături de Haydn și apoi de Beethoven legiuitor în deplinul sens al cuvîntului, în toate resorturile stilisticii camerale clasice. Spiritul lui și starea de spirit a muzicii sale îmbracă formele universalității desăvîrșite. Fără a întina nicidecum meritele incontestabile ale mentorului Haydn, concludem totuși că

Scanned with OKEN Scanner

viziunea de ansamblu dovedită de Mozart asupra tuturor modalităților camerale de accepțiune înalt-clasică, este incomparabil mai largă și pătrunzătoare. Haydn descrie în anii celor mai mari realizări camerale o concentrare prin restrîngere asupra unui mănunchi de genuri, pe cînd Mozart înfăptuiește o consolidare prin amplificare și refundare în perimetrul tuturor speciilor camerale, acreditînd altele relativ noi sau abia aflate în deschidere. Avîntul lui Mozart este atît de impetuos încît trezește temerea editorilor avizi dar și avizați că unele lucrări de esență nouă — de pildă cvartetele cu pian — ar fi prea savante și grele sau serioase pentru clientela lor, amatori de muzică, în speță. De acum înainte, criteriile, exigențele și atributele stilisticii specific camerale se află codificate în planul creației de substanțialitate artistică supremă.

Stilul cameral presupune deopotrivă în plan compozițional cît și în cel interpretativ o maximă selecție și concentrare de mijloace, o anumită puritate, consecvență și armonie organică, adică imaginarea și asigurarea unui echilibru specific pe parcursul întregii desfășurări sonore. Și tocmai pregnanța comunicării artistice înlesnește la rîndul ei pătrunderea sensurilor expresive și contemplarea dimensiunilor etice imanente supremelor izbînzi ale geniului uman, întruchipate în coordonatele muzicii de cameră.

Ca și marile sonate de acest fel, create de Wolfgang Amadeus Mozart, sonatele pentru pian și violină de Ludwig van Beethoven sunt unice în felul lor în istoria muzicii clasice. Preluarea ideii și ducerea ei mai departe pe acest tărîm este pe cît se poate de evidentă. La rîndul lor, cele zece creații beethoveniene de acest gen sugerează dezvoltarea conceptului de sonată în gîndirea compozitorului și devenirea stilului beethovenian, existențialitatea mozartiană a bazei de pornire. Există suficiente temeiuri pentru a considera că aceste sonate reprezintă o unitate finită, pătrunsă de o concepție lăuntrică progresiv subliniată de la o lucrare la alta.

Comparat cu ciclul sonatelor pentru pian, cu cel al trio-urilor pentru pian, violină și violoncel sau al cvartetelor de coarde, de pildă, ciclul sonatelor pentru pian și violină simbolizează un sistem de compoziții înzestrat în egală măsură cu trăsături retrospective și prospective. Beethoven sintetizează aici experiența dobîndită pe tărîmuri învecinate, comparînd rezultatele la scara tradiției clasice, efectuînd din timp în timp anticipații cu trimiteri în regiuni îndepărtate. Din acest punct de vedere, sonatele pentru pian și violină se impun drept creații de excepție, ca modele propriu-zise în care se adună mulțimi de raze răsfrînte pe urmă în modalități diferențiate.

Scanned with OKEN Scanner

Primele trei sonate, definitivate în anul 1799 și grupate în *Opus 12*, oglindesc în linii mari stilul epocii sau, mai exact, efervescența generată de clasicismul vienez și încadrarea lui Beethoven în această ambianță creatoare. Remarcabilă este stăpînirea de sine a lui Beethoven, mult mai pronunțată aici decît în alte compoziții înconjurătoare. *Sonatele opus 12* corespund momentului cînd aserțiunile lui Schiller, referitoare la arta naivă și sentimentală, la tipologia clasicului și romanticului, pun spiritele în mișcare, conferind implicit și muzicienilor un orizont sensibil lărgit. Beethoven încheie în consecință o fază în dezvoltarea sonatei clasice pentru pian și violină, insistînd asupra obiectivității clasice, asupra limpezimii formei cristalizate. El păstrează în tot și în toate o anume măsură clasică, tinzînd chiar către o contragere a formelor atent proporționate, în raport cu sonatele tîrzii de Mozart. Canoanele simetriei clasice, observate cu strictețe, nu împiedică pe de altă parte înfiriparea expresiei subiective, romantic vestitoare pe fundalul muzicii de divertimento, a teoriei afectelor care preocupase șiruri de generații de muzicieni pe firul continuității istorice și stilistice concrete. *Sonatele opus 12* — în *Re major ; La major ; Mi bemol major* — ne apar așadar ca o concluzie cuprinzătoare, culminantă la finele unui secol și în preajma unor modificări conceptuale cu adevărat hotărîtoare.

Sonata în la minor, opus 23, compusă în anul 1801, învederează o deschidere asupra problematicii compoziționale substanțial înnoită prin accentuarea factorului poetic. Introducerea unui veritabil element poetic în forma moștenită a sonatei și valorificarea în acest context a fanteziei creatoare, formează o preocupare majoră a lui Beethoven. El enunță de fapt epoca individualismului romantic, și aceasta într-unul din cele mai conservatoare genuri ale muzicii instrumentale care este sonata pentru pian și violină, văzută în perimetrul clasicismului vienez (unde creația lui Mozart se află înconjurată de alte compoziții ponderat moderne sau convențional academice). Atitudinal, muzicianul oscilează între rațiune și pasiune, între acțiune și meditație, convertind jocul liniilor tematice în mărturie poetică și cîntul instrumentelor într-o arhitectonică apropiată poemului sonor.

Astfel, Beethoven se desparte de constelațiile sonatei tradiționale pentru pian și violină, făurite de maeștrii italieni, germani și francezi, regîndind drumul marcat de Händel și de Bach, meditînd totodată asupra unor probleme și soluții moderne dezbătute de Haydn și Mozart. Această poziție conștient și necesar retrospectivă se manifestă în structura *Sonatei opus 23*, în osmoza unei muzici de intensă dinamică polifonică care își află corolarul în finalitatea coralului periodic repetat, reluat și îmbogățit. Din înaltul acestui

Scanned with OKEN Scanner

loc de răscruce, Beethoven indică o seamă de soluţii compoziţionale ce îşi vor afla desăvîrşirea în lumea ultimelor sonate pentru pian solo precum şi a cvartetelor de coarde scrise în amurgul vieţii, la ceasul supremelor destăinuiri.

În marea muzică a timpurilor, capodoperele simbolizează atingerea perfecţiunii în resorturile conţinutului şi formei artistice. Identificarea deplină a mesajului muzical cu structura compoziţională conferă creaţiei nimbul organicităţii desăvîrşite, statornicind la momentul dat măsura unităţii întregului. Capodopera se impune astfel ca model unic şi nerepetabil în esenţă, dar călăuzitor pe meandrele evoluţiei viitoare.

Un astfel de sistem de referinţă poate fi văzut în *Sonata „primăverii", în Fa major, opus 24,* compusă în anul 1801. De fapt, Beethoven inaugurează odată cu această partitură o fază calitativ nouă în istoria sonatei clasice pentru pian şi violină. Mutaţia întreprinsă constă în situarea sonatei destinate acestui cuplu de instrumente, în rîndul genurilor camerale principale, egală acum prin problematica şi natura ei cu trio-ul cu pian şi cvartetul de coarde, oricum mai presus decît lumea muzicii de divertimento. Sonata pentru pian şi violină nu se vrea mai prejos de concertul instrumental, de întinderea simfoniei. Destinată sălii de concert, adică profesioniştilor, a virtuozilor formaţi ca atare şi înzestrată în consecinţă, sonata corespunde unor exigenţe sporite, condiţionînd o tehnicitate mai complexă precum şi o înnoită complementaritate în cîntul concertant al instrumentelor participante la discurs. Noile postulate ale dramaturgiei muzicale acţionează asupra ciclului de mişcări, extins acum la patru părţi distincte, individualizate ca atare în plan expresiv şi reunite la rîndul lor în individualitatea pregnant subliniată a întregului. Pe această cale se conturează prototipul „marii sonate" clasice şi înseşi accepţiunile definitorii „sonatei-duo" de specificitate beethoveniană. Echivalenţa primei şi celei de a patra mişcări a ciclului apare legiferată, ceea ce implică îmbogăţirea şi diversificarea substanţială a entităţilor tematice puse în joc şi supuse dezvoltării expresive. Interpolat în acest cadru, scherzo-ul ocupă acum o poziţie centrală, oarecum strategică înaintea declanşării finalului, distanţîndu-se prin verva scînteietoare a muzicii şi concizia maximă a formei de tipul menuetului clasic. Noul spirit cuprinde şi partea lentă, axată pe o aleasă cantabilitate de inspiraţie vocală şi dimensionată ca un cîntec fără cuvinte. Întreaga compoziţie este cuprinsă de freamătul metamorfozelor melodice continue, în care liricul absolutizat şi poeticul inefabil, atît de grăitor sufleteşte, dobîndesc mereu alte ipostaze.

Scanned with OKEN Scanner

Sonatele opus 30, nr. 1 și *nr. 2*, în *La major* și respectiv în *do minor*, create în anul 1802, reliefează raporturi antitetice specifice gîndirii dialectice a lui Beethoven. Prima *Sonată* din *opus 30* avansează la început o nouă tehnică de conducere a vocilor și de arcuire a liniilor treptat amplificatoare, prin angrenarea și dozarea polifonică a desfășurării multiplu stratificate. Traseele tematice senine, îngemănate într-un brîu multicolor, se înalță pînă în tîrziu concluziei primei părți, lungită prin unduiri cromatice și înflexiuni nostalgice. Și în acest loc, Beethoven forjează nuclee motivice cu totul neobișnuite, care vor găsi o seamă de continuări în opera de mai tîrziu. Pe de altă parte, evoluțiile următoare stau sub semnul retrospectivei, mai puțin poate ampla și nobila cantilenă a violinei acompaniate din mișcarea mediană, pătrunsă de tonuri introspective și adiată de un suflu romantic, cît mai cu seamă șirul variațiunilor care se întind peste spații vaste, culminînd odată cu încheierea lucrării. Compararea asiduă a unor principii și modalități variaționale, precum și aprofundarea contrastelor între verigile acestui lanț, exclude intercalarea unui scherzo în marele arc al sonatei. Beethoven pare să revină aici asupra caracterului ornamental al materiei sonore formative, asupra unor criterii și categorii compoziționale, fixate în perimetrul *Sonatei opus 12 nr. 2*. Din acest punct de vedere se schițează un drum în spirală care tinde mai sus, mai departe, trecînd prin porțile muzicii absolute către meleagurile poeticii de dor și ale meditației filosofice.

Sonata a doua din *opus 30* poartă însemnele clocotului simfonic, ale acțiunii dramatice străjuită de conflicte și tensiuni îndeaproape întreținute și gradat mărite. Curentul *Sturm und Drang — Furtună și avînt* — își găsește aici o vie ilustrare muzicală, exprimat pentru prima oară cu o asemenea tărie în istoria sonatei pentru pian și violină. Prima parte — Allegro con brio — pare sculptată dintr-un singur bloc de granit. Gesturile melodice abrupte, generînd imagini dure și înspumate se interferează în tablouri epico-dramatice și eroice. Genul sonatei se transformă într-o frescă, într-o construcție de proporții monumentale. Originalitatea muzicii intempestive crește deopotrivă sub aspectul declamației instrumentale cît și sub cel al funcționalității ritmurilor percutante. Această înaltă tensiune se menține și în explozia vocilor din ultima parte, constrînsă în cele din urmă la rezolvarea conflictului de idei, propriu lucrării în ansamblul ei. Atributele individualismului romantic stau așadar la baza unor forme muzicale intrinsec clasice, a unui cînt instrumental mult concentrat și stăpînit în toate elementele sale. Antiteza față de sensul mișcării inițiale se configurează în partea lentă, în muzica ei introspectivă, relativ calmă și totuși pătrunsă de întrebări mistui-

Scanned with OKEN Scanner

toare, de reflexe și reacții la o anterioritate psihologic covîrșitoare. Diferențierea pînzelor sonore învăluitoare și îmbunarea periodic încercată nu reușește să spulbere neliniștea ființei în căutarea de adevăr. Frazele sublime din mișcarea mediană — Adagio cantabile —, scoțînd în evidență chintesențe ale artei beethoveniene, fac trimitere la cele mai impresionante realizări ale creatorului, la diademele ultimelor sonate pentru pian, trio-uri cu pian și cvartete de coarde. În această atmosferă elevată, rostul scherzo-ului constă în punctarea unui intermezzo suav, grațios și fără intenții profunde, permițînd înfiriparea unor clipe de răgaz, binevenite într-o asemenea încleștare de forțe. În declanșarea pateticului la scara sonatei pentru pian și violină, Beethoven împlinește ceea ce făurise Bach în sfera muzicii sale incandescente pentru orgă : supremația omenescului asupra canoanelor pilduitoare și liberarea incomensurabilelor resurse creatoare.

Natura și semnificația capodoperelor muzicale, aparținînd unui timp și unui gen anume, constituie o temă inepuizabilă. Ele nu se lasă măsurate și descrise cu exactitate, ci presupun cunoașterea și prețuirea lor prin intermediul percepției auditive și asimilării integrale, a contemplației repetate și reprezentării pe ecranul sensibilității omenești. Marile capodopere ne invită la îmbogățirea conștiinței și la împlinirea aspirațiilor de frumos. În această ordine de idei, muzica lui Beethoven este deopotrivă exemplară și călăuzitoare.

Sonatele în Sol major, opus 30 nr. 3, în *La major, opus 47* și în *Sol major, opus 96* sunt martore edificatoare cu privire la una din cele mai experimentale faze din creația lui Beethoven. Compuse pe parcursul anilor 1802, 1803 și respectiv 1812, aceste lucrări participă la acțiunea de redimensionare a gîndirii beethoveniene, reflectînd totodată o procesualitate muzicală de stringentă esențialitate. Însuși modul de existență al problematicii și formei muzicale clasice este pus în dezbatere, în scopul aflării unor limite proprii genurilor muzicale cameral-concertante. De aici rezultă încercarea vertiginoasă a posibilităților reale și descoperirea spectaculoasă a unor soluții cu totul inedite în aria muzicii clasice.

Cheia de boltă a *Sonatei opus 30 nr. 3* pare să fie elogiul pe care Beethoven îl aduce dansului în varietatea formelor sale. Înnoirea expresiei și structurii muzicale se petrece printr-un recurs la specificitatea suitei instrumentale, subliniată în partea mediană și apoi categoric accentuată în finalul ciclului de mișcări. Insistența asupra unor arhetipuri dansante, mai mult sau mai puțin stilizate dar continuu reliefate și potențate, conduce aici la autonomizarea unor piese de caracter și, în cele din urmă, la dezvoltarea jucăușnaturalistă a unor aspecte proprii instrumentalismului popular. În-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un anume sens, partea a doua și a treia pot fi considerate studii comparative, efectuate în vederea stabilirii unor poziții extreme și totuși interdependente prin interacțiunea multiformă a valorilor muzicale culte și populare. Prima parte — Allegro assai — adeverește de asemenea această ordine de preocupări, desigur într-o modalitate superioară prin însești conexiunile tematice și exigențele sporite ale tratării. Muzica devine un singur și imens chiot de bucurie. Conflictualitatea desfășurării este înlocuită printr-o comunicare plină de elan, întemeiată pe vivacitatea gesturilor melodice și ritmice de aleasă suplețe și exuberanță. În întregul ei, muzica ia înfățișarea unei hore de fermecătoare autenticitate.

Sonata „Kreutzer", opus 47 aduce culminația stilului concertant, de multă vreme pregătit în sfera muzicii de cameră clasice însă niciodată formulat cu asemenea tărie. Articularea discursului după legile dialogului pune pianul și violina față în față, ca parteneri egali, dispunînd de rezerve de forțe mereu întregite. Marea mutație realizată de Beethoven constă în efectul de șoc pe care îl declanșează temele și motivele cardinale supuse unor dezvoltări intensive și prelungi, concentrice și dialectice totodată. Prin această optică concertantă, elementele supuse mișcării capătă o pregnanță netă, distinctivă într-un spațiu sonor substanțial lărgit și adîncit. Astfel, învestirea concertantă a acțiunii muzicale de nuanță dramatică conferă muzicii o expresivitate și o bogăție de ipostaze fără precedent. Îndeosebi prima parte — *Adagio sostenuto ; Presto* — și ultima parte — *Presto* a sonatei dedicată violonistului Rudolph Kreutzer primesc o densitate virtual simfonică, tocmai prin urmărirea viguroasă și consecventă a contrastelor de ordin tonal, melodic, armonic, ritmic, agogic precum și de ordinul tehnicității instrumentale.

Arta lui Beethoven se înalță din cunoașterea profundă a practicii muzicale clasice, din vrerea și puterea de intuiție a unui muzician care știe să clădească opera lui în conformitate cu criterii estetice și temperamentale proprii. Cît de largă poate fi raza de acțiune a gîndirii beethoveniene ne indică însăși alăturarea *Sonatei opus 47* la *Sonata opus 96*. Aceeași boltă eminent beethoveniană străjuiește două creații de excepție și fundamental deosebite în același timp. În măsura în care valorile reprezentative și unice în felul lor pot fi supuse ierarhizării, putem crede că *Sonata opus 96* reprezintă capodopera capodoperelor beethoveniene de acest gen, solitarul și enigmaticul giuvaier din tezaurul căruia ea aparține. Referindu-se la un tot, această ultimă creație a ciclului de sonate conferă întregului măreția lui, încheindu-l solar printr-o muzică de neasemuită duioșie.

Scanned with OKEN Scanner

încercînd o metaforă se poate spune că prin acest pisc atît de înalt, Beethoven reuşeşte intensificarea pînă la incandescenţă a poeticii muzicale, a mesajului vibrant subiectiv sub învelişul facturii compoziţionale obiectivate. Noua atitudine reflexivă şi convertirea problematicii artistice din zonele stilisticii virtuoz-concertante în cele ale ethos-ului imperativ, asigură muzicii un climat ideal şi o anumită puritate feerică. Desăvîrşitor în rîndul clasicilor, Beethoven cuprinde în orizontul lui muzica timpului, văzînd dincolo de ornamentica înfloritoare acele esenţe muzicale ale arabescului şi finețea miniaturii cizelate pînă la refuz. Astfel, construcţia sonatei se preface în cînt, într-o comuniune spirituală ce contopeşte detaliile partiturii într-un filon de muzică perenă. Ajuns la acest zenit, Beethoven prilejuieşte interpreţilor şi ascultătorilor identificarea cu arta însăşi.

În imperiul sonatei pentru pian şi violină, Mozart şi Beethoven înaintează aşadar fiecare pînă la atingerea unor limite ultime, aşa cum făcuseră odinioară Händel şi Bach. Multă vreme va trece pînă cînd Schumann şi Brahms vor realiza în acest gen şi pe această filieră creaţii romantice de referinţă clasice, deschizînd drum unor evoluţii multiforme, ramificate în şcoli şi direcţii stilistice diferite. Înaintea lor, unul singur reuşeşte să adauge la trunchiul operei de acest gen de Mozart şi Beethoven creaţii de semnificaţii clasice, inegale poate sub raport valoric dar pline de trimiteri în viitor : Franz Schubert. Micile *Sonate pentru violină şi pian,* reunite în *opus 137* (1816) — în *Re major ; la minor ; sol minor* — preced marele *Duo opus 162* (1817), în *La major,* o grandioasă muzică în patru părţi, de tip cameral-concertant. Călăuzit de geniala sa intuiţie, Schubert continuă întru totul creator linia marii sonate indicate de Mozart, călăuzit de tematica nouă de lied, care dimensionează prin dezvoltări prelungi cadrul relativ nou al sonatei preromantice. Împlinirea vine în *Fantasia opus 159* (1827), în *Do major,* o frescă romantică de impresionantă profunzime poetică. Toate aceste raze de arzătoare putere de comunicare şi de substanţialitate artistică fără egal converg către zona marilor *Trio-uri pentru pian, violină şi violoncel, opus 99* şi *opus 100,* făurite în anii 1826—1827 ; către sublima *Sonată pentru pian solo în Si bemol major* (1828), desăvîrşită nu numai prin expresia unei muzici profund originale ci şi prin autenticitatea unei forme de sonată liberă, de excepţională claritate şi monumentalitate, *Sonata în duo, opus 162* şi *Fantasia opus 159* de Schubert apar în această interpretare îndrituită drept creaţii tîrzii-clasice, în măsura în care sonatele pentru pian şi violină de Luigi Boccherini (scrise prin 1768) şi cele de Johann Christian Bach (compuse după anul 1775) pot fi integrate în rîndul sonatelor timpuriu-clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria sonatei clasice pentru pian și violoncel este neînchipuit de scurtă. Puținătatea literaturii originale destinată acestui cuplu instrumental își are explicația în circumstanțe concrete, care de altminteri sunt aceleași și în cazul literaturii pentru pian și violină. Se știe de pildă că într-un singur an, la Paris — în 1775 — au răsunat în primă audiție mai bine de douăzeci de concerte pentru violină și orchestră. Prin reducția orchestrei în partitura de pian, aceste concerte deveneau instantaneu un fel de sonate concertante. Importanța și amploarea luată de școala violonistică franceză grație unor mari maeștri ai arcușului — ca Pierre Gaviniès, Giovanni Battista Viotti, Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode, François de Sales, Pierre Marie Baillot *(L'art du violon,* 1834) — nu a putut decît să întărească acest curs al lucrurilor. Colecția de lucrări mai vechi și de fragmente exemplare, îngrijită de Michel Corrette și editată în 1782 sub titlul *„L'art de se perfectionner dans le violon"* viza poate în primul rînd reliefarea dificultăților tehnice de ordin concertant, ca și antologia întocmită de Jean-Baptiste Cartier, apărută în anii 1798—1801, conținînd între altele *Sonata în sol minor* de Giuseppe Tartini — *„Trilul diavolului"* — și *Fuga în la minor* — din *Sonata în la minor pentru violină solo* — de Johann Sebastian Bach. Același Jean-Baptiste Cartier este și autorul unei *metode pentru violoncel* (1741), unde elementele noii tehnici și ale noii digitații se află fixate. *Concertul pentru violoncel și orchestră, în Si bemol major* (1769, cel cel mai celebru din cele patru creații de acest gen) de Luigi Boccherini ne conferă măsura virtuozității afirmate în limitele stilului galant, măsura fluenței și armoniozității asigurate unui discurs melodic de aleasă finețe și expresivitate meridională. Aceleași calități se fac remarcate în sonatele sale pentru violină și bas continuu sau pestru violoncel și clavecin, atestînd o ținută stilistică particulară în limitele perioadei de trecere din Baroc în Clasic. Autenticitatea acestei muzici este surprinzătoare ca și spontaneitatea invenției melodice. De altfel și *Cvartetele de coarde opus 1* (1761) și *opus 6* (1768), care indică poate influențe venite din muzica unui Sammartini sau Tartini, din aria mai largă a uverturii italiene, îl acreditează pe Boccherini drept un precursor de seamă al noului stil instrumental precum și al noului gen de cvartet de coarde. În timp ce trecerea către forma clasică a concertului pentru violoncel și orchestră este înfăptuită prin numeroase compoziții, de pildă de Matthias Georg Monn, Anton Filtz sau Joseph Haydn — formă definitivată cel tîrziu în anul 1783, cînd Haydn semnează partitura la *„Concerto per il Violoncello"*, în *Re major,* capodoperă precedată de cinci sau șase alte lucrări de acest gen, prima schiță a unui *Concert în Do major* datînd probabil din 1769 —, forma sonatei clasice

Scanned with OKEN Scanner

pentru pian și violoncel întîrzie să apară. Și aici, contragerea vocilor orchestrale în reducții de pian poate să fi frînat o evoluție necesară. Cert este că atît Haydn cît și Mozart nu au compus sonate pentru pian și violoncel. Existența unui presupus *Concert pentru violoncel și orchestră, în Fa major* (aproximat anului 1775) de Mozart (aparținînd oarecum perioadei în care a fost scrisă *Sonata pentru fagot și violoncel, în Si bemol major. K.V. 292,* din anul 1775 sau 1777) nu a putut fi dovedită. Se menționează doar un fragment al unui *Andantino pentru pian și violoncel, în Si bemol major,* notat în răstimpul elaborării celei de a doua colecții de *Sonate pentru pian și violină* (1781).

În rîndul marilor reprezentanți ai clasicismului vienez, Beethoven desfășoară așadar o muncă de pionierat. *Sonatele pentru pian și violoncel, opus 5 nr. 1 — în Fa major —* și *nr. 2 —* în *sol minor —* aparțin anului 1796. Beethoven compune aceste lucrări inaugurale și aparent izolate într-un timp în care compară asiduu diferențele specifice dintre genuri și forme pur instrumentale, reunite în tipologia supraordonatoare de sonată clasică. Și tocmai aceste prime sonate pentru pian și violoncel vor deschide un drum ale cărui stadii viitoare și apoi terminale nu erau previzibile în acel moment. După cum am convenit mai înainte, ținta tuturor demersurilor concentrice constituia definirea „marii sonate" în ansamblul variantelor posibile. În concepția compozițional-beethoveniană, „marea sonată" —de pildă *Opus 7* — însemna la modul concret, organicitatea maximă a ciclului de mișcări în întregul lui, deziderat realizabil prin concordanța deplină dintre principiul dezvoltării intensive a substanței tematice principale — conducătoare și generatoare de aspecte colaterale — și proporționalitatea clasică a formei muzicale de ansamblu, cuprinsă în arcul mare al ciclului de mișcări. Modalității fundamentale, întemeiată pe principiul proceselor tematice necesar și corelativ dezvoltătoare, Beethoven îi opune în *Sonatele opus 5* modalitatea discursivității accentuat rapsodice, conform căreia consecvența ideii de unitate este parțial suspendată. Criteriile discursivității rapsodice pot consta în gradarea dinamicii și a tempo-ului, în valorificarea sincopelor și a pauzelor cu efecte ritmice, în marcarea timpilor neaccentuați. Nu atît autonomizarea relativă sau dimpotrivă categorică a mișcărilor din cadrul ciclului interesează — fenomen evidențiat mai cu seamă de cea de a doua sonată —, cît mai cu seamă sublinierea secțiunilor continuu expozitive și înmulțirea concluziilor eliptice, a suprafețelor deschise și oarecum interșanjabile. Tonul pasional și dinamica discursului diferit și adesea abrupt tensionat urmăresc de altfel tot o discretă fragmentare a desfășurării, cu efecte directe asupra coerenței formale.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven pune în discuţie ceea ce se poate numi relaţia dintre sonata clasică şi sonata în stil clasic, observînd raporturile de contrarietate ce se pot naşte în anumite condiţii între sonata clasică de accepţiune haydniană şi mozartiană, pe de o parte, iar pe de altă parte între sonata în stil clasic, stil profesat de zeci şi poate sute de compozitori austrieci, germani, francezi şi italieni sau cehi, de primă mărime şi ei în largul vieţii muzicale europene. Libertatea vădită în conducerea violoncelului în cuprinsul cvintetelor cu două violoncele sau în cel al cvintetelor cu două viole, compuse de Luigi Boccherini de-a lungul anilor 1774—1799, eficienţa soluţiilor tehnic camerale demonstrată de Carl Stamitz în ale sale *Şase duosonate pentru violină şi violoncel, opus 19* (compuse probabil în anii 1777—1779), apoi mulţimea partiturilor concertante şi camerale scrise de numeroşi muzicieni pentru curtea Prusiei — între acestea ultimele cvartete de coarde de Mozart şi *Sonatele opus 5 pentru pian şi violoncel* de Beethoven, aflat în trecere prin Berlin — definesc o mentalitate şi o atitudine compoziţională aparte. Formula lui Beethoven este fără îndoială originală căci, în fond, el ia aici poziţie nu numai faţă de alte lucrări ale sale, de alt gen, ci mai cu seamă faţă de forma de sonată consfinţită de Mozart în aria sonatelor pentru pian şi violină şi îndeosebi în perimetrul ultimelor două creaţii. Sistemul de referinţă pare să fi fost mai întîi ultima *Sonată mare, în La major*, dotată la modul exemplar cu forme strîns închegate, cu proporţii interioare fixate şi cu dimensiuni precizate, date prin perfecţiunea părţilor constitutive de ciclu închis. Beethoven pare să încerce flexionarea ideii începutului pregnant, a lucrăturii amplificatoare în secţiuni mediane precum şi a încheierii decisive în cuprinsul unui întreg, dotat însă în acest caz cu forme relativ concordate sau chiar lipsite de legături cauzale. *Sonata a doua* din *opus 5* mărturiseşte această tendinţă, un anume caracter rapsodic-fragmentar, specific de altfel în plan literar curentului *Sturm und Drang* şi în genere romantismului incipient. Prototipul celui de al doilea sistem de referinţă poate fi văzut în ultima creaţie pentru pian şi violină de Mozart, anume *Sonata în Fa major*, numită „sonata facile". Repere beethoveniene de această natură sunt observabile în *Sonatele pentru pian solo, opus 49, nr. 1 — în sol minor* — şi *nr. 2 — în Sol major* —, în legea lor „sonate facile", compuse în anii 1795—1798, deci în preajma *Sonatelor opus* 5, între multe altele. Sonata lui Mozart ca şi *Sonatele opus 49* de Beethoven semnifică creaţii „în stil clasic", scrise cu un scop precis. Simplificarea facturii şi a formei prilejuiesc estomparea particularului şi întărirea generalului, într-un fel şi liberarea de sine, degajarea spirituală. Scopul principal pare să rezide totuşi în netezirea expresiei, în promovarea

Scanned with OKEN Scanner

unei evoluții cu tente improvizatorice, întoarcerea mai lină a firului melodic. Putem vedea aici și o reacție față de evenimentele înregistrate de stilistica epocii, care conduc la transformarea capriciilor pentru pian, violină sau violoncel în etude pripriu-zise, în exerciții de dexteritate tehnică unde substanțialitatea muzicală a capriciilor riscă să diminueze simțitor, exercițiile tehnice înscriindu-se vertiginos în sfera concertului instrumental precum și în cea a sonatei cameral concertante — fapt evidențiat de creația italiană și franceză a ultimului pătrar de veac XVIII. Studiile elementare de articulație pianistică, violonistică și violoncelistică erau deci în floare, soluțiile savante impunîndu-se prin tematizare în genurile artistice superioare. În acest context se legitimează simplificarea operată de Beethoven în *Sonatele opus 49* precum și în *Sonatele opus 5*, făcută în favoarea accentuării cantabilității instrumentale și împreună cu aceasta a discursivității rapsodice, trăsătură evidențiată de asemenea și în *Sonata pentru pian și corn, în Fa major, opus 17* (1799).

Alte două creații de excepție urmăresc acest curs : *Sonata pentru pian, în Fa major, opus 54* (1804) și *Sonata pentru pian, în Sol major, opus 79* (1809). În raport cu cea de a doua dintre aceste creații „în stil clasic", cu așa-numita „Sonatină", Schubert va dimensiona în curînd micile sale *Sonate pentru violină și pian* (*opus 137*, 1816). Mai înainte însă, Beethoven concretizează cu suverană măiestrie elementele discursivității rapsodice, discret enunțate în *Sonatele opus 5*. De aici rezultă libertatea în egală măsură cuceritoare și dezarmantă a formei arhitectonice de ansamblu aproximată ciclului de sonată, care ne întîmpină în *Triplul concert pentru pian, violină, violoncel și orchestră, în Do major, opus 54*, rod al anilor 1803—1804. Discursivitatea rapsodică este dusă pînă la ultimele consecințe formale, ceea ce implică atenuarea contururilor formal-limitative și îngrădirea dramatizării dezvoltător concertante a discursului. Caracterul episodic conferit unor entități tematice fără îndoială importante dar neostentative, supleţea monologului și a colocviului instrumental solistic, corespund în esență unei preumblări însuflețite în marea albie a „stilului clasic", în fond unei cercetări cu semnificații mult mai profunde. Această evadare din imperiul „rigorii beethoveniene", pusă la cale de pianistul și de violonistul Beethoven, este în sine grăitoare, deoarece toată atenția compozitorului este acordată violoncelului solist, copleșit de atîtea daruri, din cale afară de grele tehnic și înalte ca poziție instrumentală. În comparație cu stringența formei, particulară dublelor concerte semnate de Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann și Carl Philipp Emanuel Bach, de Wolfgang Amadeus Mozart sau Michael Haydn, a rigorii

Scanned with OKEN Scanner

păstrate de Beethoven în precedentele sale concerte pentru pian și orchestră, libertatea desfășurării improvizatoric-rapsodice în frescă, dovedită îndeosebi de prima parte din Triplu concert nu-și află seamăn în largul literaturii. Investirea violoncelului ca promotor al corpului de solişti este iarăşi semnificativă. Nobleţea cîntului din partea a doua — Largo — este sublimă, ca şi cea care transgresează cortegiul final.

Noua calitate expresivă acordată violoncelului ca purtător de melos clasic, face posibilă scrierea „marii sonate libere" care este *Cvartetul de coarde în Fa major, opus 59 nr. 1,* creat în anul 1805. Fraza de debut a violoncelului deschide o nouă lume, tot beethoveniană, dar incomparabil personalizată, sugerînd revenirea la problematica eului beethovenian. Urmarea este luminoasa şi atît de lirica *Sonată pentru pian şi violoncel, opus 69* (1807), care simbolizează şi în acest gen atingerea omogenităţii perfecte în cîntul destins şi distins al instrumentelor conjugate. Dar dincolo şi mai presus de această calitate rară planează cîntul instrumental cu arcuiri virtual infinite, succesiunea unor cînturi generoase şi dialogal alternative, care par să nu mai asculte de nici o rigoare, situîndu-se în afara conflictualităţii uzuale. Expansiunea esenţelor lirice conduce la creşteri şi culminaţii calme, la olimpiane comparaţii şi avînturi lirice, excluzînd însă transformările categoriale ale expresiei funciar lirice. Lărgimea primei fraze, rostită de ambele instrumente şi împlinită prin cîte o cadenţă, apoi forma tripentapartită a scherzo-ului în care trioul uzual este convertit într-un intermezzo suav, sau largheţea frazelor cu intensificări concertante şi imnic exclamatoare din ultima parte care, toate la un loc, conferă acestei înalte creaţii o fizionomie deosebită, de neconfundat. În măsura în care registraţia pianului caută culorile discantului sclipitor de frumos şi cristalin, violoncelului tematic îi sunt rezervate cu predilecţie registrele mediu şi grav, bogate în armonice, cel supraacut apărînd doar pe alocuri, tocmai pentru a întări prin contrast timbrul baritonal şi plin al violoncelului.

În acelaşi sens se înscriu *Sonatele pentru pian şi violoncel opus 102, nr. 1* — în *Do major* — *şi nr. 2* — în *Re major* —, create în anul 1815. Marele compozitor dezvăluie aici ţelul aspiraţiilor sale mai vechi. *Opus 102 nr. 1* poartă indicaţia : *Freie Sonate* — sonată liberă. Indubitabil, Beethoven creează o tipologie de sonată nouă, liberă în raport cu procesualitatea „marii sonate" oarecum orchestral dimensionată şi legitimată prin dialectica dezvoltărilor tematice intensiv contrastante. Prevalentă este atitudinea meditativă, o anume ţinută expectativă ce nu se lasă dezisă nici în viguroase desfă-

Scanned with OKEN Scanner

şurări la unison, în desfăşurări ample cu accente eroice. Nervozitatea pulsaţiei ritmice şi ascuţimea replicilor se subordonează contemplaţiei filosofice, adîncită în pasaje de trecere, în recitative înfrigurate dar luminos dezlegate, chiar dacă tonul elegiac riscă trimiteri în tragic, ele sunt spulberate de fraze de o puritate unică. Structurarea rapsodică a discursului este reflectată fidel în planul formei, în suita de imagini pe alocuri în prefaceri caleidoscopice, în contrapunctarea unor suprafeţe convergente concluziei finale, dominată de exuberanţa jocului senin.

Sonata în Re major încîntă prin tot ce cuprinde : Muzica pare să sublinieze mai întîi subiectivitatea mărită în ansamblul frazelor oferite violoncelului ca şi obiectivitatea adîncită în partitura pianului. Implicaţiile textual preclasice sunt mai degrabă subsidiare, indicînd o reunire în sinteză a unor elemente diferite, dar beethovenian transformate toate. Nu atît afectul baroc stăruie în această sonată, cît mai cu seamă afectul existenţial de spiritualitate înalt clasică şi reflexivitatea filosofică înţeleasă la modul epico-liric. Ethosul expresiei muzicale este subliniat în această sonată, mai liberă chiar decît surata ei. Caracterul de lied, conferit substanţei tematice în toată partea lentă, indică conţinutul poeticii pur instrumentale, un conţinut de o profunzime răscolitoare. Finalitatea ideii de sonată este de asemenea surprinzătoare, deoarece fuga pe patru voci se transformă într-o horă a bucuriei, într-un cînt de o rară veselie. Prin această stare calitativ nouă, „sonata liberă“ deschide drum altei sonate libere, care este *Sonata pentru pian, în La major, opus 101* (1816), cea care reclamă o poetică de cea mai aleasă puritate sufletească, solicitată de Beethoven prin indicaţia *„con intimissimo sentimento“*. Genul beethovenian al fantasiei şi al sonatei libere se contopesc în această muzică pe cît de improvizatoric-rapsodică, pe atît de construită în varietatea suprafeţelor componente. Şi, totodată, *Sonatele opus 102* se revarsă în largul ultimelor cvartete de coarde, unde forma „marii sonate“ precum şi cea a „sonatei libere“ capătă interpretări şi concretizări dintre cele mai diferite. Astfel se împlineşte o idee care l-a preocupat pe Beethoven de-a lungul tuturor perioadelor de creaţie.

Elocvent este refuzul schematicii acreditate în planul formelor „în stil clasic“, schiţat de Beethoven în fazele afirmării „marii sonate“ şi în cele ale întăririi „sonatei libere“. Aceasta din urmă permite deopotrivă extinderea ciclului la şapte mişcări, prin aproximarea sonatei la cadrul (şi nu la tipologia) suitei, cît şi restrîngerea acestuia la numai două blocuri de mişcări, unite printr-o secţiune de tranziţie, printr-un recitativ acompaniat, intermezzo, interludiu sau preludiu. Beethoven recurge la legităţi statuate de Johann

Scanned with OKEN Scanner

Sebastian Bach, în *Ofranda muzicală*, pe de o parte, iar pe de altă parte în *Concertele brandenburgice*. Astfel, Beethoven unește lumea lui cu lumea lui Bach. În acest sens, el subsumează sonatei clasice valori de ordinul toccatei, fantasiei, fugii, al ricercarului și capriccio-ului specifice muzicii pentru instrumente cu claviatură, supuse acum generalizării. Coralul armonic pe patru voci, intens cultivat de Beethoven, primește o paralelă în tema de coral monodic, în melosul de substanțialitate vocală și de natura liedului. „Forma liberă" echivalează acum cu o sumă de secțiuni continuu expozitive și mai mult variațional dezvoltătoare, preponderența traseelor succesiv și corelativ expozitive semănînd cu o desfășurare de tip rapsodic în care semnificația narativă sau reflexivă a acțiunii sonore primează. Tot ceea ce pînă mai odinioară ținea de sfera jocului concertant, de conceptul numit *Spielmusik* (în sensul nobil al designației) se metamorfozează într-o suită de cînturi virtual infinite dar curbate necesar în spațiul de timp conferibil sonatei (în accepțiunea ei cea mai liberă, datoare însă să păstreze marile însemne ale genului de sonată, o emblematică nicicînd dezisă). *Duosonata opus 162* și *Fantasia opus 159* — fundamentate pe tema unui lied, scris pe versuri de Friedrich Rückert — de Franz Schubert urmăresc exact această linie de evoluție. Și tot în această înțelegere a lucrurilor poate fi apreciată una din înaltele și totodată profund clasicele creații ale timpului : *Sonata pentru Arpeggione* (1824) de Schubert.

Participarea lucrărilor compuse pentru pian la patru mîini precum și a ciclurilor de variațiuni la definirea tipologică a muzicii instrumentale cameral-concertante, trebuie să fi fost considerabilă pe întreg parcursul fazelor clasice și timpuriu romantice. Mai mult decît probabil, genul sonatei pentru pian la patru mîini a pregătit și determinat forma clasică a „marii sonate". Începutul îl face Mozart. nu atît prin *Sonata în Do major* — compusă în anul 1765 la Londra, fiind una din primele exemple în acest sens —, cît mai cu seamă prin *Sonata în Fa major, K.V. 497*, semnată la Viena, 1 august 1786 — *Eine Klavier Sonate auf 4 Hände* —, cuprinzînd trei părți de mare amploare — Adagio, Allegro di molto ; Andante ; Allegro —, la aceasta adăugîndu-se *Sonata în Do major, K.V. 521* (29 mai 1787), monumentală ca proporții și consistență sonoră, concepută tot în trei părți dar lipsită de o introducere lentă. Concludente sunt de altfel și transcripțiile realizate după aceste creații, care au apărut în versiuni pentru cvartet de coarde, cvartet cu flaut, cvintet de coarde și, respectiv pentru cvartet cu flaut, cvartet de coarde precum și într-o variantă intitulată *Concertino pentru orchestră*. Pentru pian la patru mîini, Joseph Haydn se pare că nu

Scanned with OKEN Scanner

a scris decît un *Divertimento (sonată)* în *Fa major* (probabil înainte de 1778) în două părți : Andante cu șapte variațiuni, și Tempo di Minuetto. Mozart imaginează așadar un discurs sonor care degajă o cantitate fonică de natură simfonică, fapt accentuat prin travaliul motivic consecvent dispersat în planuri întretăiate și în registre net contrastante. Spiritul concertant cameral imprimat muzicii conduce la amplificarea secțiunilor expozitive, la adîncirea dialogului în cadrul unor forme cu proporții considerabil mărite. Această linie mozartiană este continuată de Beethoven, cînd scrie *Sonata pentru pian la patru mîini*, în *Re major, opus 6* (1796—1797), și reluată de Schubert, cum atestă *Sonata pentru pian la patru mîini, în Do major, opus posthumus 140* (1824). Drumul către „marea simfonie" trece deci atît la Mozart și Beethoven cît și la Schubert prin ideea și forma concretă a „marii sonate", care se încrucișează deopotrivă cu ideea și forma „sonatei libere".

Tradiția vieneză de lied este de asemenea convergentă modelării conceptului de „sonată liberă". Genul de lied, definit în esență prin existența unui arc melodic închis și articulat într-o formă strofică variată, conferă reazem mai tuturor mișcărilor mediane din cuprinsul ciclurilor de sonată clasică precum și unui număr însemnat de cicluri variaționale, integrate în creații crescute din tulpina sonatei clasice, sau independente și în sine împlinite. Istoria „cîntecului fără cuvinte" constituie o bună parte din istoria muzicii clasice pur instrumentale, deoarece contemporanii erau convinși că prin puterea muzicii, „sunetele vor rămîne expresia cea mai înaltă a infinitului", iar clasica estetică a conținutului se referea — cu trimitere la sfera muzicii pur instrumentale — la valențele imanente cîntecului fără cuvinte. Gradul de abstractizare, operat sub aspect compozițional în raport cu conținutul versurilor încrustate în filonul melodic, este oriunde și oricînd interpretabil, dar corelativ dacă nu chiar cosubstanțial întregului. Cele *Opt variațiuni pentru pian solo, în Fa major, K.V. 613*, scrise de Mozart în martie 1791 pe melodia cîntecului (aflat în circulație și datorat altui autor) „Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt", au darul de a sugera climatul unui Singspiel, stilizat și purificat într-o manieră înalt clasică. Tot ce este cîntec — fie el arie, arioso, cavatină, recitativ acompaniat sau lied, duet, terțet, cvartet, scenă de ansamblu cu sau fără cor, pe texte cu sau fără valoare literară intrinsecă — în marile creații scenice semnate de Mozart, stă mărturie pentru noblețea expresiei muzicale și perfecțiunea ideală a scriiturii care, într-un fel sau altul, se răsfrînge asupra genurilor pur instrumentale în concretețea lor. Din mulțimea exemplelor posibile este suficient să alegem poate pe cel mai grăitor : *Flautul fermecat, „Die Zauberflöte", „eine teutsche*

Scanned with OKEN Scanner

Oper in 2 Aufzügen", cum scrie Mozart în iulie 1791, la Viena. Uimitor este ritmul în care apar în tipar transcripţiile destinate unor ansambluri instrumentale „clasice", transcripţii care cuprind în general marea majoritate a numerelor (de pildă 18 din 22) sau fragmente grupate, mai rareori izolate, realizate deci pentru : cvartet de coarde sau cvartet cu flaut (1792) ; două violine sau două flaute (1792) ; trio pentru flaut, violină şi violoncel (1794) ; cvintet pentru flaut, violină, două viole şi violoncel (1801—1802) ; pian şi violină (1794) ; două violoncele (1817) ; ansamblu de instrumente de armonie pe opt voci (întreaga operă, anunţată în Wiener Zeitung din 14 ianuarie 1792). În copii, opera se află adaptată pentru sextet cu două violine, două viole, violoncel şi contrabas, pentru cvintet cu pian. Reducţia de pian la două mîini a apărut — fără text — la Viena în anul 1819.

În cadrul acestei realităţi, în care interinfluenţa dintre genurile muzicale scenice; simfonice, concertante şi camerale atingeau cote de vîrf — în bună parte graţie harului lui Mozart şi emulaţiei exercitate de muzica marelui clasic — se poate mai lesne aprecia importanţa cîntecului în procesul de diversificare şi de concentrare a formelor muzicale de referinţă clasică. Concludent este de pildă *Liedul — „Ich denke dein" — cu şase variaţiuni, pentru pian la patru mîini,* în *Re major,* schiţat de Beethoven în 1799 şi definitivat în anul 1804. Alte exemple ilustre pot fi între altele variaţiunile pe liedul *„Păstrăvul"* din *Cvintetul pentru pian, violină, violă, violoncel şi pian, în La major, opus posthumus 114* (1819), variaţiunile pe liedul „Moartea şi fata" din *Cvartetul de coarde în re minor* (1826). În *Moments musicaux opus 94* (1823) precum şi în *Impromptu*-urile *opus 90* şi *opus posthumus 142* (1827) stăruie un ethos de lied, ca şi în grandioasa *Wanderer-Phantasie, în Do major, opus 15* (1822) sau în *Fantasia în fa minor* (tot pentru pian solo), *opus 103* (1828). Partea lentă din *Simfonia în si minor — „Neterminata" —,* compusă în octombrie 1822, face trimitere la liedul *„Teiul"* din *„Călătorie de iarnă".*

În acest context, mai larg, sesizăm aşadar impactul liedului ca gen şi formă, ca mesaj şi ambianţă asupra muzicii instrumentale. Uităm adesea că Haydn a compus treisprezece cîntece pe trei şi patru voci cu acompaniament de pian, patruzecişişapte de lieduri pentru voce şi pian, la care se adaugă nu mai puţin de 445 de prelucrări de cîntece populare scoţiene, irlandeze şi valeze, aranjate (începînd cu anul 1792) pentru voce şi pian, cu violină şi violoncel la alegere. Două dintre liedurile strofice de Haydn — desprinse pentru a ilustra umorul acestui meşter mare — atestă nu numai concizia exemplară a formei, dar şi fineţea unui limbaj armonic plin

Scanned with OKEN Scanner

de tîlc, capabil să definească o situaţie : *Lob der Faulheit* (Elogiul leneviei) pe versuri de Gotthold Ephraim Lessing (X), şi *Eine sehr gewöhnliche Geschichte* pe versuri de Christian Felix Weisse. Excelent este micul ciclu de trei lieduri pe versurile aceluiaşi Christian Felix Weisse, semnate de Mozart în una şi aceeaşi zi — 7 mai 1785 —, intitulate ; *Der Zauberer* (Vrăjitorul) ; *Die Zufriedenheit* (Mulţumirea) ; *Die betrogene Welt* (Lumea păcălită). Aceste lieduri poartă în Catalogul Köchel — Ediţia 1964, după care citäm aici şi pretutindeni în această carte — numerele 472, 473 şi 474. La numărul 476 se află *Das Veilchen* (Vioreaua) pe versuri de Johann Wolfgang von Goethe, liedul semnat tot la Viena, în 8 iunie 1785. Creaţia înconjurată de aceste lieduri nu este alta decît marea *Fantasie pentru pian, în do minor, K.V. 475* (20 mai 1785). La 18 mai 1787 urmează liedul (în patru strofe) *Die Alte* (Bătrîna) — *Ein Lied für Klavier und Singstimme* — pe text de Friedrich von Hagedorn, care inaugurează o mică colecţie de acest gen, căreia îi aparţin piesele : *Die Verschweigung* (Tăinuirea), versuri de Christian Felix Weisse (20 mai 1787) ; *Das Lied der Trennung* (Cîntecul despărţirii), versuri de Klamer Eberhard Karl Schmidt (23 mai 1787), *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Cînd Luisa ardea scrisorile amantului infidel), text de Gabriele von Baumberg (26 mai 1787) ; *Abendempfindung* (Pe înserat), text de Joachim Heinrich Campe (24 iunie 1787) ; *An Chloe* (Către Chloe), pe versuri de Johann Georg Jacobi (24 iunie 1787). Aceste lieduri poartă în *K.V.* numerele 517, 518, 519, 520, 523, 524, fiind precedate de o capodoperă cum este *Cvintetul cu două viole, în sol minor, K.V. 516* (16 mai 1787) şi urmate de altă capodoperă, de polaritate opusă : *Mica serenadă, în Sol major, K.V. 525* (10 august 1787). Alte trei lieduri urmează după Dramma giocoso *Don Giovanni* — Praga, 28 octombrie 1787, după libretul lui Lorenzo da Ponte —, K.V. 527 : *Des Kleinen Friedrichs Geburtstag* (Ziua de naştere a micului Friedrich), versuri de Johann Eberhard Friedrich Schall ; *Das Traumbild* (Imaginea de vis), text de Hölty ; *Die kleine Spinnerin* (Mica torcătoare) pe text în parte de Daniel Jäger. Primele două din aceste lieduri ocazionale — *K.V. 529* şi *530* — au fost compuse de Mozart la Praga, la 6 noiembrie 1787, iar cel de al treilea — *K.V. 531* — la Viena, în 11 decembrie 1787. La 14 ianuarie 1791, Mozart semnează *„3 Teutsche Lieder" (K.V. 596, 597* şi *598) : Sehnsucht nach dem Frühling,* în cinci strofe datorate lui Chr. Ad. Overbeck — *Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün* — al cărui început melodic în gen popular răsună în tot finalul capodoperei precedente, anume *Concertul pentru pian şi orchestră, în Si bemol major, K.V. 595,* terminat la Viena în ziua de 5 ianuarie

Scanned with OKEN Scanner

1791, lucrare transcrisă de altfel în *Cvintet cu clavicembalo, două violine, violă și violoncel,* editată pe urmă și în transcripții pentru cvintet de coarde, pentru două piane, pian la patru mîini, pian la două mîini — ; *In Frühlingsanfang* (La început de primăvară) pe versuri de Chr. Chr. Sturm : *Das Kinderspiel* (Joaca copiilor), text de același Overbeck.

Din frontul larg al liedului de artă germană — *Kunstlied* — se cuvine să menționăm în acest loc printre multe altele mai întîi *Klopstocks Oden und Lieder, beym Clavier zu Singen, in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck,* apărute la Viena în anii 1785—1786 — printre care se cer subliniate preromanticele lieduri *Die Sommernacht* (Noaptea de vară) și *Die frühen Gräber* (Mormintele timpurii) —, ca și cele șapte volume intitulate *Balladen und Lieder* (editate începînd cu anul 1800) de Johann Rudolf Zumsteeg, marele precursor al lui Schubert. La loc de frunte se cer de asemenea puse compozițiile în ton popular de Johann Friedrich Reichardt — creator nu numai al tipului german de *Liederspiel* (derivat din Singspiel) ci și al liedului de stare și ambianță sufletească definit ca *Stimmungslied* —, al inimosului muzician care a editat în aproximativ treizeci de culegeri peste o mie de lieduri proprii și ale multor altora, marcînd viața muzicală a perioadei 1775—1810. *Odele și liedurile „beym Clavier zu singen"* realizate după creații poetice semnate de Klopstock, Stolberg, Claudius, Hölty (Berlin, 1779), Goethe și Bürger (1780), Herder și Goethe (1781) au contribuit în chip esențial la modelarea liedului strofic de formă simplă și sever clasică. Exemple elocvente pot fi văzute în : *Jägers Abendlied* (Cîntec de seară al vînătorului), compus în 1781 pe versuri de Goethe ; *Das Veilchen* (Vioreaua), creat în 1783 tot pe versuri de Goethe ; *Der Jäger* (Vînătorul), 1803, după textul lui August Mahlmann ; *Herbstlied* (Cîntec de toamnă) pe versuri de Johann Gaudenz von Salis-Seewis. Și dacă este adevărat că tot Reichardt este autorul melodiei *Wenn ich ein Vöglein wär* (Dacă aș fi o păsărică), configurată în jurul anului 1800 prin raportare la cîntecele populare reunite de Herder, melodie devenită cu adevărat populară, apoi avem o dovadă în plus a meritelor excepționale care definesc profilul lui Reichardt. Cele două culegeri cuprinzînd cîte douăsprezece lieduri, editate de Carl Friedrich Zelter în 1796 și 1801 la Berlin, precum și cele patru caiete (1810—1813) intitulate *Sämtliche Lieder, Balladen, Romanzen, apoi Neue Sammlung* (1821) și în cele din urmă *6 Deutsche Lieder für Altstimme* (Berlin ca și cele precedente, 1829) ne conferă măsura unei creații bogate, realizată de cel care a întemeiat *Singakademie* din Berlin, inaugurată în 1827, de cel care a creat în 1809 prototipul unei *Liedertafel*. *Das Rosenband* (Eșarfa

Scanned with OKEN Scanner

cu trandafiri), liedul strofic creat în 1810 pe versurile lui Klopstock, *Bundeslied* (Cîntec de unire) din același an, pe versurile lui Goethe, poartă sinceritatea expresiei care găsește poate în *Der König von Thule* (Regele din Thule) un punct culminant sub raportul popularității. Iar corespondența dintre Goethe și Zelter face de drept parte din istoria liedului.

Lumina revărsată de creația de lied a lui Beethoven asupra propriei sale muzici pur instrumentală trebuie să fi avut o intensitate deosebită. Liedul este pentru Beethoven o flacără mereu vie și aprinsă, călăuzitoare pînă în tîrziul vieții. În afară de Schubert, poate, nimeni nu a reușit să realizeze în acest gen o frescă atît de întinsă ca varietate și profunzime de sentiment, rămînînd clasic, pretutindeni, chiar și acolo unde modul de existență a sensurilor și înlănțuirilor armonice înaintează sub raport psihic din ce în ce mai adînc în imperiul romanticului, al atitudinii romantice. Aici, Beethoven este ultimul mare muzician funciar clasic care cunoaște drumul de întoarcere, găsindu-l în mai multe rînduri pe spirala evoluției. Weber și Schubert îi pierd uneori urma, Beethoven însă nu.

Trainica legătură cu tradiția liedului de artă în ton popular este marcată în cîntecul strofic de pronunțată simplitate *Das Blümchen Wunderhold* (Floricica tainică), pe versuri de Gottfried August Bürger, compus în jurul anului 1792 și cuprins (nr. 8) în colecția *opus 52*. În 1795—1796 urmează larg arcuitul lied — desfășurat în două secțiuni ample : Larghetto ; Allegro molto — *Adelaide*, un adevărat poem sonor după „mica fantezie" de Friedrich von Matthisson, lucrare editată la Viena — Artaria — în februarie 1796 drept *opus 46*. Melosul de aici, lirismul și avîntul frazelor pline de freamăt vor vibra încă multă vreme în diferite pagini camerale, purtînd pecetea stihurilor inaugurale : „Singuratic se preumblă prietenul tău în grădina împrimăvărată..." Și tot pe versuri de Matthisson, Beethoven compune liedurile *Andenken* (Amintire) și *Opferlied* (Jertfă) (1796). În 1799 așterne liedul *Ich denke dein* (La tine mă gîndesc), pe versuri de Goethe, care va genera cele *Șase variațiuni* mai înainte pomenite. Îi succede, pînă în 1803 gingașul lied *Ich liebe dich* (Te iubesc) după K. Fr. Herrosee, precum și impunătorul ciclu intitulat *Sechs Lieder von Gellert, opus 48* (1803). Cel de al treilea lied pe versuri de Christian Fürchtegott Gellert — *Vom Tode* (Despre moarte) vestește astfel atmosfera celor mai din urmă lieduri de Schubert. Dacă *Mailied* (Cîntec de mai) după poezia lui Goethe caută seninătatea tonului popular, apoi altele sunt tonurile sentimentale în cîntul *An die Hoffnung* (Către speranță) pe versuri de Christoph August Tiedge, extrase din poemul didactic

„Urania“ (prima versiune, *opus 32* datînd din 1805, iar cea de a doua versiune din 1813 primind numărul de *opus 94*). În cuprinsul colecţiei de *Şase lieduri pentru voce şi pian, opus 75* (pregătită pentru tipar în anul 1809 şi editată la Leipzig în 1810) se află trei creaţii pe versuri de Goethe : *Mignon ; Neue Liebe, neues Leben* (Dragoste nouă, viaţă nouă) ; *Es war einmal ein König* (A fost odată un rege) pe versuri din *Faust* I. În scrisoarea din 11 august 1810 către Bettina Brentano, reflectînd starea de spirit a compozitorului cînd trimite confidentei veste adespre realizarea liedurilor în frunte cu *Mignon*, se află cutremurătoarea exclamaţie a veşnicului însingurat : „Arta ! Cine o cunoaşte, cu cine te poţi sfătui oare despre această mare zeiţă !“ În acest timp, Beethoven compune alte *Trei lieduri pe versuri de Goethe, opus 83* (1810, editate la Leipzig în octombrie 1811) : *Wonne der Wehmuth* (Desfătarea melancoliei) ; *Sehnsucht* (Dor) ; *Mit einem gemalten Band* (Cu o eşarfă pictată). Trei dintre liedurile scrise pe versuri de Christian Ludwig Reissig merită toată atenţia datorită fluenţei facturii pianistice : *Lied aus der Ferne* (Cîntec din depărtare) ; *Der Liebende* (Îndrăgostitul) ; *Sehnsucht* (Dor), a cărei introducere şi melodie permit unele asociaţii cu *Sonata opus 109*, cu tema variaţiunilor din partea a doua. *Lied aus der Ferne* (1809) a apărut în februarie 1810 la Breitkopf & Härtel din Leipzig, trimis de Beethoven împreună cu liedul *Andenken* pe versuri de Matthisson (mai sus menţionat). Este timpul în care a apărut (la Leipzig, în 1809) antologia în patru volume, întocmită de Reichardt : *Goethes Lieder, Oden, Balladen, Romanzen*, în care interesul manifestat genului de lied este în creştere. În 1816, Beethoven pune în muzică „un Liederkreis de Alois Jeitteles“ : *An die ferne Geliebte* (Către iubita îndepărtată), capodoperă clasică a genului, reunind şase lieduri contrastante ca expresie şi tonalitate, factură şi suflu liric.

Cel mai mare efort se pare că l-a solicitat însă scrierea liedului *Sehnsucht* (Dor) — Nur wer die Sehnsucht kennt (Numai cel ce cunoaşte dorul) — pe versurile lui Goethe, pentru care Beethoven a realizat patru variante (1807—1808). O altă mărturie îndurerată poate fi văzută în tîrziul lied (din 1817) *Resignation*, pe versuri de P. Graf von Haugwitz. Insistenţa asupra unei creaţii din 1796 — *Opferlied* — este semnificativă. În anul 1822, Beethoven întocmeşte o versiune pentru trei voci soliste, cor şi instrumente acompaniatoare, iar în 1824 realizează o altă versiune, definitivă, pentru soprană, cor şi orchestră, *opus 121 b*. Exemple dintre cele mai inedite constituie cele două lieduri corale cu orchestră, fericit reunite într-o lucrare în genul poemului-cantată, care conferă strălucire şi pro-

Scanned with OKEN Scanner

funzime simfonică poeziilor lui Goethe : *Meerestille ; Glückliche Fahrt* (Mare liniştită ; Călătorie fericită). Această creaţie a anilor 1814—1815 poartă numărul de *opus 112*. La tot acest periplu ar trebui să adăugăm că Beethoven, asemenea lui Haydn, înveşmîntează melodii populare scoţiene, irlandeze şi valeze (patru caiete, apărute în anii 1810—1818) pentru pian, violină şi violoncel.

Parcurgînd această lume a liedului, cercetînd fără grabă şi cu dragoste de adevăr imensitatea constelaţiilor formate şi diversitatea lor atît de grăitoare, ne dăm seama de însemnătatea locului şi rostului, de marele aport al filoanelor de muzică vie reprezentate de tipurile de lied, la scara întregii arte a sunetelor. Desfacerea în evantai a formelor de lied nu a condus neapărat şi implicit la transformarea structurii sale clasice de referinţă. Pînă la un punct anume, liedul tinde să se menţină clasic în esenţa lui pur muzicală, chiar şi acolo unde dinamica psihică şi imagistica poetică de specificitate romantică par să supraliciteze această stare, să solicite spulberarea echilibrului de natură clasică. În parte, creaţiile de expresie romantică păstrează în subsensul muzical spiritul formei şi măsurii clasice, la Weber, Schubert ca şi la Schumann şi Brahms. Doar Wolf pare să ia liedului acest reazem, prin instituirea relaţiei de echivalenţă dintre desfăşurarea armonică şi forma de ansamblu, primul termen destrămîndu-l pe cel de al doilea, în timp ce cel de al doilea nu reuşeşte să se identifice cu primul, oricît de frumos şi plastic ar fi relieful structurii armonice în multitudinea momentelor succesive. Liedul desemnează o realitate, deopotrivă în lumea simfoniilor lui Schumann şi în cea a sonatelor lui Brahms, şi aceasta în vremea romantismului culminant dar străbătut de direcţii clasice. Sub acest aspect pot fi contemplate creaţiile aparţinînd romantismului timpuriu, de pildă liedurile de Carl Maria von Weber, cele reunite în *Opus 15 (1809), Opus 13* (1810) sau *Opus 64* (1818), unde cîntecul în ton popular — *Ich sah ein Röschen am Wege stehn* (pe versuri de C. Müchler, *opus 15 nr. 5) ; Wiegenlied* (pe versuri de C. F. Hiemer, *opus 13 nr. 2)* sau *Heimlicher Liebe Pein* (versuri populare, *opus 64 nr. 3)* — îşi păstrează cadrul propriu lui. Marile perioade de înflorire a liedului romantic în accepţiunea lui fundamentală de *Klavierlied,* inuagurate de Schubert, modifică treptat felul de a fi al ideii, al criteriilor de stil şi expresie, de estetică la propriu — în cîte un climat în care comuniunea dintre conţinut şi formă este pusă în cauză —, nu însă şi trunchiul clasic al genului, care vieţuieşte în înnoire.

Liedul romantic descinde deopotrivă din liedul clasic cît şi din cel „în stil clasic". În consecinţă liedul romantic urmează şi dezvoltă aceleaşi direcţii, particularizîndu-le în alte condiţii stilistice şi

Scanned with OKEN Scanner

estetice. Cine urmăreşte cît de cît gîndirea despre muzică a secolului nouăsprezece, observă fără prea mare osteneală o „acuză clasicistă", adusă creaţiei de aleasă consistenţă, legată de numele unui Mendelssohn-Bartholdy, Schumann şi Brahms ; în timp ce cînturile lui Robert Franz şi Adolf Jensen se integrează acestei ambianţe, liedurile altor creatori de seamă ca Liszt, Wagner şi Hugo Wolf par să sugereze o nouă picturalitate sonoră, direcţia reprezentării psihologice şi sonor-simbolice a conţinutului poetic. Mai mult decît probabil, gîndirea romantică despre muzică, prea preocupată de separarea apelor, a făcut o greşeală de fond, deoarece liedul romantic — văzut în totalitatea aspectelor atît de fin diferenţiate— rămîne cel mai conservator gen al epocii. O simplă paralelă între piesa de gen şi de caracter de resortul pianisticii romantic incandescente, pe de o parte, iar pe de alta între liedul cu text (clasic sau romantic în formă şi conţinut) elucidează această relaţie, fie că este vorba de muzica unui Chopin, Liszt, Grieg sau Weber, Schumann, Brahms. În creaţia lui Beethoven pare să se adune ceea ce va fi esenţial retopit în tipologia liedului schubertian, anume filoanele de tradiţie aferente liedului monodic neacompaniat de sorginte populară sau cultă, liedului madrigalesc cu tenor solo acompaniat de instrumente sau de specificitate corală cu cantus firmus integrat, liedului-arie cu bas continuu (cu sau fără alte instrumente, cu solo voce sau în învеşmîntări corale), liedului de artă în ton popular, numit *Klavierlied*. Această pluralitate de sensuri este şi mai distinctă în imensul domeniu de *Chorlied,* nu mai puţin important, de neasemuită bogăţie şi frumuseţe.

Ciclul de lieduri *An die ferne Geliebte* este în mai multe privinţe veriga de început a unor înlănţuiri superioare, în ideea noii calităţi conferită genului care începuse să oscileze tot mai intens între polaritatea liedului de maximă potenţare artistică a expresiei muzical-poetice şi între cea a cîntecului simplu în ton popular. Apreciabile erau de asemenea extensiile luate de ideea de lied, în părţile mediane dar din ce în ce mai mult şi în cele extreme sau principale ale ciclului de mişcări de natura sonatei, fapt ce obliga într-un fel sau altul la aprofundarea, selectarea şi sistematizarea fenomenelor. Nu este mai puţin adevărat că jocul de-a convenţiile, golul de idei şi patosul fals-clasic aduseseră muzicii serioase prejudicii suficiente. Virtuozitatea de suprafaţă şi alunecările în schematisme înzorzonate, măreau sfera relelor. În această situaţie, reflecţia asupra trecutului devine imperios necesară.

„Aşa-numita nouă şcoală romantică nu a crescut descinzînd din aer ; totul îşi are bunul lui temei ;" sunt cuvintele lui Schumann, scrise în anul 1838, cînd recenzează *Marea duosonată pen-*

Scanned with OKEN Scanner

tru pian la patru mîini și ultimele *Trei mari sonate pentru pian* de Franz Schubert, subliniind influența beethoveniană în acest *Duo* ca și natura simfonică a scriiturii. Patru ani mai devreme, prin 1834, aplecat tot asupra sonatelor pentru pian de Schubert, Schumann conclude : „Dacă Schubert se arată poate și mai original în liedurile sale decît în compozițiile instrumentale, le prețuim totuși pe acestea sub raport pur muzical și al împlinirii lor în sine tot atît de mult". Și tot aici se află memorabila idee : „El posedă sunete pentru senzațiile cele mai fine, pentru gînduri, întîmplări și situații de viață. Cum în mii de feluri se răsfrînge activitatea și aspirația omului, tot atît de multiformă este muzica schubertiană. Ceea ce privește cu ochiul și atinge cu mîna se preface în muzică ; din pietrele pe care le aruncă răsar ființe umane vii, precum la Deucalion și Pyrrha. După Beethoven, el a fost cel mai ilustru care, dușman fiind al filistinismului, a profesat muzica în înțelesul cel mai înalt al cuvîntului."

Mozart și Beethoven sunt luceferii timpului. Schumann afirmă răspicat în 1833 : „Este o prostie să se spună : Beethoven, cel din ultima perioadă de creație, este de neînțeles. De ce ? Este armonic atît de greu, este oare construcția atît de curioasă sau sunt gîndurile prea contrastante ? În fine, ceva trebuie să fie întotdeauna ; dar în muzică nicicum nu este posibil nonsensul ; însuși nebunul nu poate suprima legile armoniei. Mai fad, desigur, poate lesne să fie".

Cercul reflexiilor se lărgește însă. Tot în anul 1833, Schumann notează : „În marele mers al timpului, izvoarele se apropie tot mai mult între ele. De pildă Beethoven nu a trebuit să studieze tot ceea ce trebuise să studieze Mozart, iar acesta nu a trebuit să cunoască tot ceea ce parcursese Händel care, la rîndul lui nu a trebuit să adîncească tot ceea ce pătrunsese Palestrina, deoarece arta predecesorilor se reunea în arta lor. Numai dintr-unul singur dintre toți ar fi mereu din nou de extras cîte ceva, din J. S. Bach".

La loc de frunte, în „Cărțile critice ale Davidienilor", entuziastul Eusebius poartă glasul lui Schumann în lume, spunînd : „Seninătate, liniște, grație, simbolurile artei antice sunt și acelea ale școlii mozartiene. Precum grecul antic îl desenase chiar și pe tunătorul Jupiter avînd o figură senină, așa dezlănțuie Mozart fulgerele sale.

Un maestru adevărat nu crește elevi, ci formează iarăși maeștri. Cu venerație m-am apropiat mereu de operele acestuia, care a înrîurit atît de mult și larg. Dacă acest mod luminos de a gîndi și făuri ar putea să fie vreodată alungat printr-o modalitate mai lip-

Scanned with OKEN Scanner

sită de formă și mai mistică, apoi totuși ar fi de dorit ca acele frumoase vîrste ale artei să nu fie uitate, cele pe care le-a guvernat Mozart și pe care pentru întîia oară Beethoven le-a zguduit din temelii, făcîndu-le să se clatine, poate nu fără încuviințarea domnitorului de mai înainte, Wolfgang Amadeus. Mai tîrziu, regescul scaun a fost ocupat de Carl Maria von Weber și de cîțiva străini. Cînd însă și aceștia au abdicat, popoarele s-au rătăcit și mai mult, întorcîndu-se și întinzîndu-se acum într-un incomod semisomn clasico-romantic".

Coordonatele stilistice ale timpului sunt desenate de Schumann cu rigoarea istoricului, în 1843, cînd recenzează lieduri și cîntece de Robert Franz : „Se știe că în anii 1830—34 se ridică o reacție împotriva gustului dominant. În fond, lupta nu a fost dificilă, ea s-a îndreptat împotriva manierelor de înfloritură stearpă care — admițînd excepții ca Weber, Löwe și alții — se arătaseră în mai toate genurile muzicale, cel mai mult însă în muzica pentru pian. Locul pieselor pline de pasagii a fost luat de piese mai pline de idei, iar în acestea se accentuase nominal influența a doi maeștri, a lui Beethoven și Bach. Numărul emulilor sporea ; noua viață pătrundea și în alte discipline. Pentru lied lucrase în avans Schubert, dar mai mult într-o direcție beethoveniană, în timp ce în realizările nord-germanilor se manifesta influența spiritului bachian. Pentru a accelera evoluția, se dezvoltase și o nouă școală germană de poezie : Rückert și Eichendorff, deși înfloritori și înainte, deveneau mai apropiați muzicienilor, poeziile cele mai frecvent puse în muzică fiind de Uhland și Heine. Astfel a luat ființă cel mai artistic și mai profund gen de lied, despre care firește cei de mai dinainte nu puteau avea de știre, deoarece a fost doar noul spirit poetic care se reflecta în muzică".

Răspunsul la toate problemele îl anticipă Schumann în 1833, cînd îl face pe Florestan să spună : „Și chiar dacă veți da înapoi toate acele ceasornicelor voastre, soarele va răsări mereu din nou".

Piesa „mai plină de idei" simboliza mai noua literatură a *piesei de caracter, de gen pur instrumental,* designație colectivă pentru tot felul de *creații lirice pentru pian,* izolate sau însăilate în cicluri sau caiete destul de libere și variate sub aspectul conținutului de expresie. În principiu, piesa de caracter se definea prin titlu, exprimînd o stare emoțională sau reflectînd o impresie. În ipostaza ei romantică, piesa de caracter nu mai ascultă de mai vechea *estetică* ***a imitației,*** ci de puterea poeticii muzicale intrinsece, sporită după caz de elemente asociative, făcînd trimitere la imagini, la realitatea înconjurătoare. *Estetica conținutului* se face deopotrivă remarcată în „momentul muzical" ca și în succesiunea de tablouri muzicale,

Scanned with OKEN Scanner

în „cîntecul fără cuvinte" ca și în piese de caracter de genul marilor cicluri realizate de Schumann, de pildă *Die Davidsbündler (Davidsbündlertänze) opus 6* (1837), subtitulate *18 Charakterstücke* și dedicate lui Walther von Goethe. Insistența asupra concreteței imagisticii sonore se corobora în principiu în resortul tehnicii pianistice cu tendința de concentrare a motivicii muzicale, autonomizată în sensul unei tratări fragmentare, în cadrul unei forme de ansamblu unitare dar înzestrate cu evidente trăsături rapsodice. Repetarea formulelor principale și revenirea frecventă deși variată asupra acestora desemnează vastele arii ale piesei de caracter și de gen pur instrumental, care cuprind din ce în ce mai mult studiul pentru pian, scherzo-ul, balada ca și multe altele, după cum atestă evoluția acestei muzici de la Schubert pînă la Chopin și Schumann, pentru a numi numai corifeii în materie.

În contextul acestor transformări structurale are loc o periodică interacțiune stimulatoare între *Lied* și *piesa de caracter*. Liedul conferă piesei de caracter substanțialitate, marcînd latura senzorială a imaginii sonore în cromatizare și diversificare crescîndă, iar liedul se arată deschis unui transfer de soluții pianistice, armonice și figurative. Ascuțirea sensibilității artistice mărește implicit pregnanța imaginilor muzicale, funcțiunea lor preponderent expozitivă, dacă nu chiar continuu expozitivă, astfel încît pînă și momentele dezvoltătoare sau variaționale observă această valență. Melodia în ton popular, adusă la expresia ei cea mai înalt artistică tocmai prin participarea marii poezii clasice și romantice, devine stindardul întregii evoluții în dimensiunile liedului cît și în cele ale piesei de caracter, ceea ce nu exclude întărirea tendințelor de abstractizare a conținutului de expresie și a facturii compoziționale, atît într-o parte cît și în cealaltă. Contopirea genurilor și speciilor camerale instrumentale și instrumental-vocale, ca și diferențierea acestora, se petrece într-o ambianță, în care diferențele specifice dintre lied și piesa de caracter comportă nenumărate interpretări și relativizări. Analizînd în anul 1841 cele *Șase cîntece fără cuvinte, opus 53* de Mendelssohn-Bartholdy, Schumann ține să sublinieze : „Trăsătura populară, care începe în general să se arate în multe compoziții ale artiștilor mai tineri, predispune la aprecieri îmbucurătoare privind viitorul apropiat ; ea este de altfel sugerată ochiului receptiv de ultimele lucrări de Beethoven, ceea ce poate să sune desigur unora destul de straniu".

„În general, cît de puțin ducem lipsă de lieduri o știe oricine ; anual, întreaga Germanie ar putea fi acoperită de ele". Această observație tăioasă a lui Schumann, din 1836, este menită să con-

ducă la o mai severă triere a valorilor, la sporirea necesară a exigenţelor. Măsura puterilor sale o va da peste patru ani. Puţin mai tîrziu, în 1843, Schumann conclude sever : „În realitate, liedul este poate singurul gen în care de la Beethoven încoace s-a realizat un progres cu adevărat important". Întorsătura lucrurilor este astfel categoric precizată, ţinînd seama şi de înflorirea vertigioasă a liedului coral. Schubert, urmînd calea lui Beethoven — după opinia lui Schumann — luminează peisajul. Referindu-se în 1838 la „ultimele compoziţii" de Franz Schubert, entuziastul Schumann consideră că din rîndul compoziţiilor publicate, „liedurile s-au răspîndit desigur cel mai repede şi cel mai larg ; cu timpul, el ar fi transpus în muzică poate întreaga literatură germană". Tîlcul acestor cuvinte este mai adînc, invitînd la o paralelă între arta lui Schubert şi arta lui Schumann pe făgaşul liedului, contemplate în deplina cunoaştere a legăturii strînse dintre creaţia de lied şi de piesă de caracter în ansamblul evoluţiei muzicale a timpului respectiv, ţinînd seamă de asemenea de ponderea din ce în ce mai mare a piesei de caracter în totalitatea genuilor instrumentale, de prevalenţa acesteia asupra sonatei pentru pian solo, precum şi a celei pentru diferite cupluri instrumentale.

Liedurile lui Franz Schubert se cuprind într-un întreg anevoie comensurabil, ca şi marile aglomerări de stele care conferă universului veşnicia şi felul lui de a fi. Creaţia schubertiană de acest gen, apreciată la 634 compoziţii, dezvăluie o concepţie despre viaţă şi lume, oglindită de altfel în însăşi alegerea textelor, deloc întîmplătoare la scara coordonatelor tematice principale sau predominante. Cuvintele-simbol par a fi obiectul unor interpretări psihologice, resimţite adesea la modul dramatic, în dinamica eului schubertian, avînd determinaţii muzicale şi motivaţii filosofice incalculabile şi oricum ireductibile la un numitor cît de cît comun. Dorul cutreierării depărtărilor nemărginite, neliniştea şi chinurile dragostei neîmpărtăşite, ale tristeţii şi singurătăţii, se configurează în muzici în care puritatea şi spontaneitatea invenţiei compoziţionale mărturisesc o intuiţie fără egal. Acest creator de muzică îşi descoperă un anume filon de poezie romantică, la care subscrie şi pe care îl cultivă, fapt subliniat între altele şi de poeziile scrise de Schubert în fuga clipelor. În acest consens mai larg, se poate afirma că lumea liedului schubertian nu a putut fi explorată în totalitatea ei, avînd în vedere corespondenţele acesteia cu lumile celorlalte genuri cultivate de Schubert. În plină formare pîndită de dileme şi în plină ascensiune, în cele din urmă înţeles de puţini dar adînc în intenţiile sale novatoare, lui Schubert i se potriveşte remarca făcută de Schumann, în 1838 : „Viena este însă şi oraşul lui Beethoven, şi de bună

Scanned with OKEN Scanner

seamă nu există o localitate pe lume unde să se cînte și să se vorbească mai puțin de Beethoven, ca la Viena. Cei de acolo se tem de tot ceea ce este nou, de ceea ce depășește rutina, vechile convenienţe ; acolo nici în muzică nu se vrea o revoluţie". Schubert nu a fost un necunoscut, ci mai degrabă un inadaptabil, un căutător de adevăruri într-o societate în schimbare radicală și, totuși, cel mai tipic reprezentant al mediului vienez în ale cîntului înaripat de simplitate populară și de gust elevat, de frumuseţe topită în armonia sunetelor.

Pe de altă parte, marea istorie a liedului romantic poate fi gîndită ca un omagiu adus lui Franz Schubert, enigmaticul și genialul atlant care susţine încărcătura de idei și sensibilitate a întregului edificiu al liedului romantic. Poezia timpurilor se adună în liedul schubertian, pentru a afla aici măsura întruchipărilor întregitoare, participînd la simbioza dintre cuvînt și sunet pe dimensiunea muzicalizării integrale, a contopirii și identificării sensurilor în vibraţii de neasemuită frumuseţe. Versurile lui Goethe, Schiller, Klopstock, Hölty, Scott, Rückert, Novalis, Heine, Mayrhöfer, Müller și altor creatori de imagini poetice sugestive sunt înnobilate de incandescenţa și firescul artei lui Schubert. Unicitatea și perfecţiunea acestor metamorfoze indică locul și importanţa lui Schubert în istoria și arta sunetelor. El este cel mai clasic dintre romantici și cel mai romantic dintre clasici.

Schubert ţine de fapt și de drept cumpăna dintre două mentalităţi ; una aflată în apunere aureolată de glorii și alta în răsărire străjuită de idealuri dar bînutită de incertitudini, luînd parte la modificarea tuturor echilibrurilor imanente artei și gîndirii muzicale clasice, contribuind fundamental la subiectivizarea intensivă a problematicii și comunicării muzicale. El nu crede numai în sorţii marii simfonii, ai marii sonate pentru pian, ai marelui trio cu pian și al marelui cvartet de coarde, de pildă, ci le află și noile lor legităţi de natură clasică și de substanţialitate timpuriu romantică. Astfel, el conferă reazem celor care vor urma drumul lui, legînd trecutul clasic de succesiunea prezentului romantic. Creatorul de valori care este Schubert este în același timp un mare mediator de cultură muzicală. O paralelă în acest spirit, între Schubert și Weber, care și el scrutează același orizont înainte de a croi drumul operei romantice germane, este revelatorie.

Unitatea diferenţiată a creaţiei lui Schubert corespunde — în modernitatea și ordinea ei artistică concretă, răsărită din albiile stilisticii clasice, a tradiţiei locale și popular vieneze — unui pluralism de aspecte în roire și stabilizare conceptuală succesivă și si-

Scanned with OKEN Scanner

multană, unei deveniri aparent polisistemice și treptat etajată complementar, totuși de o coerență și singularitate incomparabilă în cele din urmă la nivelul generației și al timpului său ; aceste calități se dezvoltă în pofida unor contraste de stare și sens ce par să deschidă prin reacții la realitate sau mediu și în virtutea unor idealuri trasate în cercuri paralele și convergente la scara unei viziuni artistice în particularizare și înnoire consecutivă. Toți cei de după el, de la Mendelssohn-Bartholdy la Bruckner și de la Schumann la Brahms, observă formele de existență și semnificațiile estetice proprii unei tradiții, străjuită într-o parte de Bach și în cealaltă parte de Schubert. În ochii lor, Schubert deschide trecerile zăgăzuite de Beethoven și reaprinde torța lui Mozart. Interesant de văzut este felul în care toți urmașii au văzut în Schubert un clasic. Varianta lui Grillparzer la inscripția pentru monumentul lui Schubert dă și astăzi de gîndit : „De cei mai buni era aproape pe cînd murea și totuși abia dacă se afla la jumătatea drumului său". Armonia lărgirilor de orizont și ale focalizărilor la obiect, ritmul comparațiilor periodice față de arta unui Haydn, Beethoven, Mozart și mai apoi Weber și al desprinderilor din ambianța stilistică a acestora, polifonia de planuri și modalități compoziționale intens personalizate și ale sferelor de preocupări tematice, dinamica autonomizărilor de limbaj sonor și ale reinterpretărilor creatoare în ansamblul genurilor și dimensiunilor muzicale, toate la un loc întregesc imaginea muzicianului clasic novator. Acesteia i se suprapune imaginea omului numai suflet și simțire (căruia pe alocuri îi fuge terenul de sub picioare), aflat în pragul unei epoci noi, abia introdus într-o viață muzicală comercializată peste măsură și sfîșiată de cercuri de interese destul de închise.

„Cea mai mare nefericire a înțeleptului și cea mai mare fericire a prostului se bazează pe convenință", așa sună un însemn dintr-un caiet de notițe al lui Schubert din anul 1816. Împotriva acestor convenințe se răzvrătește Schubert, ca și Weber în „Fragmente la un roman de artă" semnificativ intitulat *Tonkünstlers Leben* — Viața muzicianului, roman la care Weber a lucrat cu intermitență între anii 1809 și 1820, publicat în parte în capitole izolate pe parcursul acestor ani și reunite într-o primă ediție în trei volume în anii 1827—1828. În cea de a doua versiune a capitolului inaugural, Weber exclamă : „Poverile vieții apasă greu asupra-mi ; bucuros aș fi fugit de ele în artă, însă precum arta viețuiește doar în viață iar viața numai în artă, astfel ambele la un loc m-au ajutat apoi să mă macin". ...„La ce îți folosesc aici într-un cerc îngust de relații, aplauzele îngăduitoare ale unui patron de artă, cu titluri nobiliare făcător de rime, pentru o melodie smulsă ție și făcută pe

Scanned with OKEN Scanner

o bramburească de cuvinte lipsite de spirit și de inimă ? Pleacă ! Trebuie să răzbați în afară, pleacă în larg ! Cercul de activitate al artistului este lumea !“ (1819). În capitolul al treilea, cuprinzînd o scrisoare dintr-o călătorie de studii imaginară și realizat la Leipzig în anul 1812, Weber parodiază după cum urmează : „Îmi îmbogățeam cunoștințele și, mai înainte un simplu empiric fiind, am dat de opusuri teoretice ; o nouă lume mi s-a deschis ; aici nădăjduiam să pot epuiza comoara tuturor științelor. Am devorat toate sistemele, încrezîndu-mă orbește în autoritatea marilor nume sub a căror adeverire acestea existau în lume, le știam toate pe de rost — și nu știam nimic“. .....Se zice, da, Bach a făcut acest lucru ! Händel nu a scris cutare ! Mozart și-a permis următoarele ! Cînd însă cuiva îi vine o inspirație fericită, aducînd ceea ce aceștia nu au realizat, ar trebui să se șteargă imediat, deoarece nu se poate dovedi că este voie să se facă așa și nu altfel. Ce lipsă de certitudine și de repere sigure în muzică, în fundamentele ei !“ Marea teză a progresului în artă, a noului în genere, este astfel atinsă, de un cugetător care nu s-a definit niciodată drept romantic. În cel de al cincilea capitol al romanului, dedicat genului de operă și scris în anul 1819, Weber configurează idealul de mai tîrziu al operei de artă integrală, care trebuie să fie „o operă de artă în sine finită, în care toate părțile și contribuțiile artelor învecinate și folosite dispar prin contopire și, apunînd într-o modalitate anume, formează o lume nouă“. O estetică novatoare brăzdează astfel gîndirea muzicală și gîndirea despre rosturile artei sunetelor.

Dintre toate necazurile lui Schubert, ale autorului de lucrări scenice și ale muzicianului productiv la culme, cele pricinuite de editorii săi și de indiferența persoanelor suspuse trebuie să fi fost usturătoare. Fragmentele de corespondență și de însemnări, publicate de Otto Erich Deutsch — *Schubert, Die Dokumente seines Lebens* (Leipzig, 1964) — sunt elocvente în aceste privințe. Grăitoare pentru concepția despre lume a muzicianului sunt poeziile sale așternute în fuga clipelor, de pildă *Der Geist der Welt* — Spiritul lumii (de prin 1820) și *Klage an das Volk* — Invocație către popor — din septembrie 1824. Cutremurătoare este însă schița cu subsensuri psihologice, datată de Schubert în 3 iulie 1822 și intitulată *Mein Traum* — Visul meu. „Eram frate multor frați și surori“ este mărturisirea celui care caută împăcarea cu cei dragi, gonit de acasă fără vină. „Mi-am întors pașii și cu inimă plină de o dragoste nemărginită pentru cei ce o respingeau drumețeam în întinderi depărtate. Ani în șir simțeam cum durerea și dragostea cea mare mă rupeau în două...“

Scanned with OKEN Scanner

De această viziune se leagă aforismele creionate în 27 și respectiv 28 martie 1824 : „Durerea ascute mintea și întărește sufletul; dimpotrivă, bucuria se arată arareori îngrijorată de rațiune și moleșește sau frivolizează sufletul.

Din străfundul inimii urăsc acea unilateralitate, care face pe atîți neisprăviți să creadă că numai ceea ce fac ei ar fi lucrul cel mai bun, tot restul însă n-ar fi nimic. O muză să-l entuziasmeze pe om de-a lungul întregii sale vieți ; este adevărat. Dar sclipirile acestui entuziasm se cuvine să lumineze toate celelalte".

„Nici unul, care înțelege durerea celuilalt, și nici unul, care înțelege bucuria celuilalt ! Se crede mereu că s-ar merge reciproc în întîmpinare, și se merge doar unul alături de altul. Ce chin pentru cel ce descoperă aceasta !

Producțiile mele există datorită priceperii mele la muzică și datorită durerii mele ; acelea, pe care le-a creat doar durerea, par să bucure lumea cel mai puțin".

La mijlocul lunii iulie a anului 1824, compozitorul scrie fratelui său Ferdinand Schubert între altele : „Amintindu-ți de persoana mea, copleșită de un dor de-a pururea de neînțeles, oare te simți și tu învăluit de acest voal opac ?" Și totuși, ca la Mozart, cîtă lumină mirifică se revarsă din soarele pur al acestui suflet nobil și generos pînă la uitarea de sine ! Speranța și încrederea în triumful binelui și adevărului sunt vitale în arta acestui bard înflăcărat de idealul muzicii lui Mozart. În 13 iunie 1816 Schubert notează în jurnalul lui : „O zi luminoasă, senină și frumoasă va rămîne aceasta de-a lungul întregii mele vieți. Ca din depărtări îmi răsună încă sunetele de vrajă ale muzicii lui Mozart. Cît de necrezut de puternic și iarăși cît de blînd mi s-a imprimat ea adînc, adînc de tot în inimă. Astfel ne rămîn în suflet frumoasele simboluri, pe care nici un timp și nici un fel de împrejurări nu le pot estompa, acționînd binefăcător asupra existenței noastre. Ele ne arată în întunecimile acestei vieți o depărtare senină, luminoasă și frumoasă pe care o așteptăm cu încredere. O Mozart, Mozart nemuritor, cît de multe, cît de infinit de multe simboluri binefăcătoare ale unei vieți mai luminoase și mai bune ne-ai imprimat în sufletele noastre". Acesta este crezul unui autor de capodopere, printre care se numără *Erlkönig* (1815). Ținînd seamă de această polaritate, vom putea deci să pătrundem mai adînc tîlcul cuvintelor sădite în mai sus amintita povestire *Mein Traum :* „Doream să cînt dragostea, ea mi se prefăcea în durere. Și vroiam să cînt iarăși numai durere, aceasta mi se preschimba în dragoste. Astfel m-a împărțit dragostea și durerea".

Făurar și desăvîrșitor, ctitor și constructor inegalabil, Schubert atribuie liedului cadrul și accepțiunile sale definitive, esențializînd

Scanned with OKEN Scanner

natura genului, statornicind datele impreunate. De fapt, Schubert focalizează razele tradițiilor venite din adîncul timpurilor, reunindu-le într-o entitate de maximă cuprindere și coeziune.

Experiența unui mileniu de muzică — pentru a nu lua în considerație evoluții mult mai îndelungate în planul însoțirii versului cu muzica —, dobîndită pe traiectoriile poeziei strofice se evidențiază culminant în magnificul lied schubertian, redus la proporțiile unui giuvaer. Contragerea proporțiilor și densificarea texturii nu exclude desfășurarea liedului în frescă fără ramă, într-o dispunere panoramică a formei. Poate nu atît influența școlilor de lied din centrul Germaniei se face resimțită în această devenire, cît mai cu seamă intuirea vechii lumi a cînturilor strofice de iz epic, a poeticii sonore cultivate de maeștrii cîntăreți de odinioară. Muzica face parte dintr-un epos, cel care cîntă este bardul însuși, el evocînd ceea ce trăiește, știe sau bănuiește. Dinamica psihică și mărturia eului se desprind de manierisme, de convenții „în stil clasic". Construcția și proporțiile segmentelor articulate în cadrul frazei muzicale, al secțiunilor mari și al întregului corespund în majoritatea cazurilor legităților proprii formelor strofice, la dezvoltarea cărora în spirit modern-clasic Schubert contribuie din răsputeri. De altfel frecvența tot mai mare a inflexiunilor modale și a cadențărilor modal-tonale vine tot din acest filon al cîntului strofic de sorginte medievală. Cromatizarea armoniei este firește un dat al timpului, deși și aici Schubert o ia repede înaintea altora, dovedind consecvență în mărirea succesivă a soluțiilor armonice particulare, impresionante nu numai prin cutezanța ci și prin logica lor, prin rigurozitatea elaborării frumosului. Iar deplasarea centrelor de tensiune armonică din regiunea dominantei în cea a subdominantei, această mișcare de cea mai mare importanță pentru viitorul muzicii permițînd înnoirea substanțială a traseelor armonice, a evoluțiilor și planurilor tonale, este tot de inspirație modală. Schubert poate fi înțeles drept sistematician pe tărîmurile formei muzicale și al funcționalismului tonal de cea mai aleasă complexitate, trăsătură ce se accentuează pe parcursul ultimilor ani de creație. Înmulțirea contraforturilor de ordin melodic, armonic, polifonic, al jocului de suprafețe și planuri, nu perturbă echilibrul întregului ci, din contră, conferă echilibrului — mereu clasic — extinderi în entități de timp și spațiu muzical de excepție pentru vremea clasicismului tîrziu.

Chintesență a istoriei stilisticii muzicale, liedul romantic — de accepțiune clasică în resortul structurii sonore — se impune drept o piesă artistică în sine legitimată și pe deplin caracteristică, explicită prin mesaj și imagistică, ca o lume împlinită și finită, precizată deopotrivă în conținutul și forma ei. Avînd o întindere comprehensi-

Scanned with OKEN Scanner

bilă în întregul ei şi în ansamblul componentelor specifice, liedul se întipăreşte şi se fixează în memorie, satisfăcînd la modul ideal aşteptările şi exigenţele omului. Liedul este acum un tot indivizibil, o piesă de caracter, de gen vocal-instrumental. În definitivarea acestor calităţi definitorii îşi află adevărata ei expresie atitudinea hotărîtor novatoare a lui Schubert, de-a lungul anilor 1814—1828, înlăuntrul unei perioade de glorie în analele culturii şi de trudă cumplită în viaţa muzicianului, marcată de timpuria creaţie *Gretchen am Spinnrade* şi de destăinuirile făcute în prejma morţii, alcătuite în *Schwanengesang*.

Schubert a ridicat liedul la înălţimea marilor genuri muzicale, primordiale în orizontul şi la apogeul epocii clasice, ca simfonia, oratoriul, opera, concertul, sonata şi cvartetul de coarde. El i-a conferit o existenţialitate cu nimic mai prejos în raport cu semnificaţia genurilor monumentale, purtătoare de teme eterne. Sporul de căldură şi de comunicativitate omenească pe care îl aduce în şi prin muzica lui simbolizează primenirea artei însăşi.

Graţie lui Schubert, liedul — adică creaţia muzicală de lied, şi nu doar cea poetică — primeşte sub raport estetic şi axiologic înţelesul operei de artă. Opera lui de acest gen produce necesara mutaţie în conştiinţa vremii. Liedul (de pildă) de Goethe cu muzica de Schubert devine Liedul de Schubert pe versuri de Goethe. Autonomia muzicală a liedului justifică integrarea lui în cicluri de alt gen, amplificarea, dezvoltarea şi varierea lui în fel şi chip, mărturie fiind aici, printre multe altele, *Cvintetul cu pian, opus posth. 114* (1819), *Fantasia pentru pian, opus 15* (1822), *Simfonia neterminată* (1822), *Cvartetul de coarde în re minor* (1824—1826), *Fantasia pentru violină şi pian, opus posth. 159* (1827), *Momentele muzicale opus 94* (1823), *Impromptu*-urile *opus 80* şi *opus post. 142* (1827) sau ultima *Sonată pentru pian* (în *Si bemol major*, 1828).

Această izbîndă a situării liedului muzical la rang de operă de artă, de idee muzicală în sine împlinită marcată îndeosebi prin compoziţiile scrise pe versurile lui Goethe, inaugurează era unei noi poetici sonore, în care valenţele creaţiei culte şi ale celei populare se întregesc pe cărările înalte ale intuiţiei şi fanteziei artistice. Imagistica şi mesajul textului se supun interpretării şi aprofundării prin intermediul categoriilor pur muzicale, ale limbajului melodic şi armonic, acordate la cerinţele problematicii lirice şi ale cantabilităţii vocale. Muzica de lied se cîntă povestind, liric şi nu dramatic, la modul reflexiv, calm, detaşat. Martor al trăirii şi dispoziţiei sufleteşti, liedul schubertian pătrunde în adîncul baladei fără de vîrstă, pentru a reprezenta în forme de maximă pregnanţă şi concizie nuanţatele ipostaze ale epicului.

Scanned with OKEN Scanner

În această perspectivă se cer contemplate capodoperele reunite în ciclurile *Frumoasa morăriță* și *Călătorie de iarnă*, create de Schubert în anul 1823 și respectiv 1827, pornind de la poeziile lui Wilhelm Müller, cuprinse în culegerea *Poezii din amintirile unui cornist călător*, publicate la Dessau în anul 1821.

Cuvintele critice la adresa acestor poezii — de atîtea ori spuse și repetate — trec de obicei pe undeva pe lîngă obiect. Schubert citise în lumea dorurilor nestinse și în fuga clipelor imaginate tainica frescă a propriei sale vieți, aflată deopotrivă în imperiul dragostei și durerii. De aici rezultă speranța și nostalgia copleșitoare, neliniștea așteptării și acea privire înlăcrimată aruncată dincolo de zări poate chiar monologul singuraticului Schubert, atît de fin și multiplu subliniate, gradate și reluate în cele 24 cînturi din *Călătorie de iarnă*.

Viziunea lui Schubert emană din cunoașterea puterii de evocare și convingere a cîntecului fără cuvinte, de atîtea ori încercată și stăpînită în muzicile sale încredințate pianului precum și ansamblurilor instrumentale. Deschizînd larg porțile romantismului, clasicul Schubert transmite viitorului lumina artei sale, făcînd să răsune imensitatea noilor spații în centrul cărora el înscrie liedul, în multitudinea și complexitatea funcțiilor sale generatoare.

La această mutație în marea istorie a muzicii contribuie ciclul de lieduri *Călătorie de iarnă*, rod al inspirației lui Franz Schubert, și al științei sale de a construi desfășurări sonore, deoarece întregul ciclu de cînturi se sprijină aproape în exclusivitate pe numai trei motive fundamentale, ipostaziate expresiv și formal grație unei măiestrii desăvîrșite.

Dar, probabil, cea mai savant elaborată succesiune de cînturi lirice, născută din nostalgie și tîrziu de tot ramificată spre sclipirile blînde ale jocului idealizat într-un anume sens, o constituie marea și libera *Sonată pentru pian*, în *Si bemol major*, ultima, semnată de Schubert la Viena în 26 septembrie 1828. Trimiterile tematice ale primelor două mișcări continuu expozitive la liedul *Mignon*, după Goethe *(So lass mich scheinen, bis ich werde)*, precum și cele (din ultima parte a sonatei) la lumea din *Cvartetul de coarde opus 130* de Beethoven sunt mai mult decît grăitoare. La această culme se ating limitele posibilului.

Această capodoperă, împreună cu suratele ei din ultima și totodată marea triadă a sonatelor pentru pian de Schubert, a fost dedicată de către editorul lor, în 1838, lui Robert Schumann.

Muzica lui Schumann, distinctă și incomparabilă prin natura ei caracteristică, răsare ca o emanație a tradițiilor clasice și timpuriu

Scanned with OKEN Scanner

romantice, ca efect al mișcărilor de înnoire a problematicii muzicale de apartenență vibrant romantică, ca mărturie a noului ton de rezonanță populară, în curs de afirmare și ramificare în mai toate genurile muzicii culte. Pe de altă parte, arta lui Schumann se continuă printr-un curent muzical declanșat de el, perpetuîndu-și ecoul în școlile naționale din cuprinsul european, marcîndu-și în timp și spațiu influența roditoare. Cu alte cuvinte, muzica lui Robert Schumann și-a găsit perpetuu motivația în plinul realității, ca o constantă a artei romantice de primă importanță.

Compozitorul Schumann a fost totodată unul din cei mai de seamă exegeți și gînditori pe tărîm muzical ai secolului său, o voce a conștiinței muzicale, autorizată și autoritară. Adînc cunoscător al fenomenelor muzicale esențiale, generate în contemporaneitatea lui, Schumann a făcut din scrierile sale critice și estetice o oglindă a ideilor conducătoare, menite să transcende prezentul pentru a se propaga în viitor. Alături de Wagner, Schumann rămîne cel mai important literat în sferele muzicii culminant romantice, un om de cultură de mare profunzime și înțelegere. Păstrător al genurilor și formelor clasice, Schumann se cere considerat de asemeni ca un inovator în privința conținutului de idei și a limbajului muzical, a scriiturii instrumentale și vocale. Exponent al promovării fanteziei neîngrădite, a priorității ideii și simțirii față de canoanele statornicite, Schumann contribuie implicit la renovarea structurii muzicale, la extinderea și modificarea arhitectonicii muzicale în ansamblul componentelor ei. Urmărind întrepătrunderea dintre lumea formelor clasice și valorile proaspete ale poeticii romantice, Schumann făurește rînd pe rînd elementele unei tipologii substanțial înbogățite.

Poet al pianului, Schumann edifică o lume sonoră corespunzătoare viziunii sale, setei de libertate și dorinței de transfigurare poetică a textului componistic. Dovada peremptorie a acestei tendințe este întreaga lui creație destinată pianului, suma acelor încîntătoare partituri în care nimic nu se repetă identic și unde dincolo sau mai presus de mulțimea notelor înșiruite transpare cîte o idee literară, definind parcă aforistic și în chip programatic finalitatea muzical-poetică a desfășurării sonore. Schumann are aici darul de a configura în piese de mai mici sau mai mari proporții, reunite în cicluri necesar echilibrate o expresie muzicală de neconfundat, încîntătoare prin frumusețea ei pură, prin accesibilitatea directă pe lungimile de unde ale sufletului. Oricît de abstractă pare a fi formularea componistică a unor teme inedite, ea se contopește în rezultate sonore de o concretețe poetică plină de farmec și strălucire. Melodist prin excelență și inventator dezinvolt de fraze muzicale larg arcuite dar particulare prin felul lor de a fi, muzicianul este

Scanned with OKEN Scanner

totodată promotorul unui concept polifonic de superioară complexitate, pregnant prin etajarea unor linii și planuri multiplu și variat articulate în contextul unor evoluții armonice gîndite pe suprafețe întinse. Încorporarea experienței antecesorilor permite la rîndul ei o dimensionare pianistică a procesului de creație, fapt ce se reflectă în modul de organizare a lucrărilor, în creații de referință aparținînd unor genuri diferite. Și totuși, specificitatea genurilor îmbrățișate este atent urmărită de autor în simfonii, concerte, cvartete de coarde, în sonate și formații instrumentale grupate în jurul pianului, precum și în ample compoziții vocal-orchestrale, punînd pretutindeni în lumină aspecte și modalități ieșite din comun, trainice prin virtuți de ordinul mesajului artistic împlinit.

Ținînd seamă de aceste trăsături definitorii, recunoaștem mai îndeaproape calitățile imanente liedului schumannian. El își trage sevele din solul melodiei absolutizate, concepută și reprezentată ca o entitate vie și în sine realizată, dimensionată prin identificarea ei cu imagistica și cu accepțiunea cuvîntului cîntat. În chip inefabil, Schumann pare să transpună muzica în poezie, creînd o ambianță în care versul și sunetul dobîndesc deopotrivă semnificații noi, potențate prin îngemănare și completare reciprocă. La aceasta se adaugă capacitatea de nuanțare și de subliniere a facturii pianistice, grăitor diferențiată, acea forță de comunicare și plasticizare a acompaniamentului ridicat la valoarea operei de artă. Reuniunea liedurilor în cicluri ample, guvernate în întregime de o idee poetică directoare, asigură genului de motivație romantică o monumentalitate fără seamăn.

În anul 1840, Robert Schumann a compus nu mai puțin de 138 de lieduri, orînduite în cea mai mare parte în cicluri celebre, ca de pildă: *„Myrthen“, opus 25* — alcătuit din 26 lieduri —, *„Liederkreis“, opus 39* — cu 12 cîntece pe versuri de Eichendorff —, *„Frauenliebe und Leben“, opus 42* — după 8 poezii de Chamisso —, *„Dichterliebe“, opus 48* — ciclu întemeiat pe 16 poezii de Heine. Este poate cel mai bogat an în speranțe și împliniri din viața lui Robert Schumann, anul cîntecelor de dragoste. Momentul coincide cu ridicarea genului pe o nouă treaptă, cu întregirea excepțională a fondului de idei și modalități creat de Schubert. Lărgind și consolidînd obiectivele ciclului de lieduri, în consonare perfectă cu emoționalitatea și imagistica poeziei romantice de dată recentă, Schumann devine la rîndul lui ctitor de nou, creator de modele și de capodopere sublime.

Cunoașterea de către Schumann a muzicii noi, contemporane lui, este neînchipuit de bogată. El a fost cel care a salutat în 1831 „un op genial al timpurilor celor mai noi“, *„Un op II“* de Frédéric

Scanned with OKEN Scanner

Chopin, cel care realizase în 1835 celebra analiză la *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz. Privirea critică din 1836 surprinde și punctează fără cruțare dilemele și racilele timpului : „Prezentul se caracterizează prin partidele sale. Precum cele politice, partidele muzicale pot fi împărțite în liberale, de centru și reacționare. La dreapta stau bătrînii, contrapunctiștii și anticromaticii iar la stînga tinerii, bonetele frigiene, disprețuitorii de forme, revendicatorii de geniu, dintre care se reliefează clasa beethovenienilor. La centru și locul tonului potrivit balansează în amestec atît tineri cît și bătrîni. Aici sunt cuprinse cele mai multe dintre produsele zilei, creațiile clipei, create și apoi iarăși distruse de aceasta". Cu vreo doi ani mai devreme, recenzînd cu înțelegere adîncă *Studiile pentru pian, opus 125* de Johann Nepomuk Hummel, Schumann avertizează : „Condiționat de marea viteză de evoluție a muzicii, pentru care nu există exemplu similar în alte arte, se poate bunăoară întîmpla ca și lucrul cel mai bun și valoros să nu trăiască mai mult de un deceniu în atenția lumii contemporane. Faptul că mai multe din spiritele mai tinere pot să uite atît de nerecunoscătoare, negîndind că tind doar spre cultivarea unei înălțimi a cărei temelie nicidecum nu au pus-o, este o expresie a intoleranței pe care fiecare epocă mai nouă a făcut-o și o va face pe viitor".

„O anumită trăsătură a romantismului beethovenian, care ar putea fi definită ca cea provensală, a fost dezvoltată de Schubert pînă la virtuozitate, în spiritul cel mai propriu lui. Pe această bază se sprijină, în mod conștient sau inconștient o nouă școală încă nu pe deplin formată, de la care se poate aștepta că va însemna o epocă particulară în istoria artei". Această precizare a lui Robert Schumann din 1835 exprimă totodată și o convergență de idei, salutată într-o vreme în care Schumann are revelația muzicii lui Schubert cînd, odată cu sesizarea unor influențe din muzica lui Beethoven, recunoaște el singur : „toți ne întreținem din comorile lui". Meritele lui Schumann în promovarea entuziastă a creațiilor lui Schubert nu pot fi apreciate îndeajuns. El este cel mai bun cunoscător al partiturilor tipărite precum și al unei bune părți a manuscriselor inedite. Considerațiile sale poartă deci girul unei autorități artistice și ale unei sincerități umane exemplare. Soarta sonatei pentru pian, în genere cea a lumii purtate de sonata clasică îl preocupă pe Schumann, pe cel care observă semnele timpului ca și pe cel care tinde să creeze valori noi de această natură, într-un moment cînd ideea continuității începe să fie negată în esența ei.

În 1835, recenzînd cele trei *Sonate pentru pian — opus 42, opus 53* și *opus 78* — de Schubert, Schumann rezumă aprecierile sale pozitive în următoarele fraze pline de miez : „Așa cum trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să denumim fără mii de cuvinte cele trei Sonate de-a dreptul — minunate —, tot astfel Sonata fanteziei pare a fi totuși cea mai desăvîrșită în formă și spirit. Aici totul este organic, totul respiră aceeași viață. De ultima ei parte să se țină departe cel ce nu posedă intuiția dezlegării enigmelor de aici". Creațiile i se par lui Schumann — care le recenzează laolaltă cu *Sonata pentru pian, opus 6*, de Mendelssohn-Bartholdy — „oaze de palmieri în pustiu". În 1838, meditînd asupra ultimelor *Sonate pentru pian* — în : *do minor ; La major ; Si bemol major* (din septembrie 1828) de Schubert, Schumann este el însuși surprins de felul de a fi specific acestor creații, aparte în structură și caracter : „Oricum, aceste sonate îmi par altfel făcute decît celelalte ale sale, la propriu printr-o mult mai mare simplitate a invenției, prin renunțarea voluntară la acea noutate strălucitoare față de care își impunea de obicei pretenții atît de înalte, prin toarcerea îndelungată a anumitor idei muzicale larg răspîndite, în loc să lege ca altădată perioadă de perioadă fire noi. Ca și cum nu ar putea să aibă vreodată un sfîrșit, niciodată stînjenit de grija pentru ceea ce va urma, mereu muzical și bogat în cînt, totul picură din pagină în pagină, ici-colo întrerupt prin izolate impulsuri mai puternice care însă se liniștesc repede". Dar judecățile analitice sunt din ce în ce mai mult întrecute de judecățile sintetice, acestea urmărind cu precădere o direcție comparativă. În același context, văzînd „Marele duo pentru pianoforte la patru mîini, *opus 140*", Schumann reține : „Cu toate că Adagio-ul amintește de Beethoven, totuși nu cunosc ceva în care Schubert s-ar fi arătat mai mult ; atît de întruchipat în ființă încît prea lesne la unele măsuri izolate numele lui tresaltă pe buze, și atunci ținta este atinsă. Și în următoarea chestiune vom cădea de acord, precum că lucrarea se menține de la început pînă la sfîrșit la aceeași înălțime ; calitate care ar trebui firește mereu cerută, pe care însă timpurile moderne o realizează mai rar. Nici unui muzician nu ar trebui să-i rămînă străină o astfel de operă, iar dacă muzicienii nu înțeleg unele creații ale prezentului și multe altele ale viitorului, lipsindu-le o pătrundere în conexiunea lucrurilor asupra tranzițiilor reale, apoi aceasta se întîmplă din vina lor".

Distanțarea critică se adîncește tot mai mult la un muzician ca Schumann, frămîntat și surescitat la culme prin scrierea propriilor sale sonate de pian, a unui șir de creații de acest gen pe care îl abandonează, resimțind durerea rupturii. Nu atît rarefierea numerică a literaturii îl întristează, cît mai cu seamă sentimentul mersului în gol, al sfîrșirii. Trecînd în revistă producția de sonate pentru pian de dată recentă, Schumann conclude în 1839 : „Apariții izolate de acest gen se vor face remarcate ici-colo, ceea ce s-a și întîmplat ; în rest

Scanned with OKEN Scanner

însă se pare că forma a parcurs circuitul ei de viață, fapt care se înscrie în ordinea lucrurilor". Un an mai tîrziu, în 1841, conchizînd asupra unor noi sonate, Schumann grăiește explicit : „Pe scurt, stilul de sonată din 1790 nu este cel din 1840 : exigențele privitoare la formă și conținut au crescut pretutindeni".

Ceva anume, clasic în esență, se sfîrșise odată cu desăvîrșirea *Marii triade* de Schubert, „forma parcurgînd circuitul ei de viață".

Anunțînd în octombrie 1853 *Traiectorii noi,* prezentînd în fraze înflăcărate steaua în răsărire a lui Johannes Brahms, Schumann nu se referă oare și la reluarea, la continuarea concretă a ciclului de viață al formei clasice, la aflarea reală a unor căi noi ? „Erau sonate, mai mult simfonii învăluite, — lieduri, a căror poetică s-ar face înțeleasă și fără cunoașterea cuvintelor..."

În ansamblul acestor metamorfoze treptate sau accelerate, precum și al revenirilor continue sau discontinue la elementele tradiției clasice, recunoaștem pozițiile cheie deținute de Beethoven și Schubert. Amîndoi la un loc străjuiesc porțile viitorului, chemînd la păstrarea clasicului ca dat uman fundamental, în noi și noi condiții istorice și culturale, la menținerea echilibrului dintre clasic și romantic, în ideea lui Schiller și a lui Goethe. În această înțelegere a lucrurilor, ei conferă chezășia continuității celor care îi ascultă, în secolul lor. Printre aceștia se numără Brahms.

Capodoperele exercită în lumea marii muzici două funcțiuni de importanță deosebită. Ele aduc mai întîi împlinirea unor aspirații îndelung nutrite, încununarea unor încercări și stadii preliminare. Prin existența și răspîndirea lor, acestea îndeamnă la întreceri, la desăvîrșiri. În ambele sensuri, capodoperele de supremă valoare sunt teme ale istoriei muzicii însăși, apărînd rar, la răstimpuri, presupunînd împlinirea unor condiții cu multe implicații și necunoscute. Capodoperele aparținînd unui gen anume, vin să înviореze natura artei sunetelor, așa cum primăvara se arată înnoitoare de viață și echilibru.

Cele trei *Sonate* închinate de Johannes Brahms pianului și violinei ne apar pe firmamentul literaturii germane și universale de acest gen ca expresia unei împliniri fără seamăn. Brahms rezolvă probleme rămase deschise după încheierea de către Beethoven a ciclului de 10 sonate pentru același ansamblu, în anul 1812. Nici unuia din rîndul marilor promotori ai artei timpurii și culminant romantice, nu i-a fost dat să continue un drum la înălțimea cerințelor indicate de Beethoven. Cu excepția poate a *Sonatei opus 121* (1851) de Robert Schumann, în literatura de acest gen stăruie un gol dureros resimțit pretutindeni, în ciuda eforturilor repetate și concentrice în

Scanned with OKEN Scanner

perimetrul larg al muzicii europene. Fără îndoială, chiar *Sonata „Kreutzer"* de Ludwig van Beethoven, răsărită în 1803, îndemnase la concentrarea atenției asupra virtualităților marii sonate de concert, generînd în bună măsură neînțelegerea rostului și problematicii imanente sonatei clasice de accepțiune liric-camerală. Singur Brahms a avut înțelepciunea să reînnoade firul cu *Sonata opus 96* de Beethoven, să continue singur și fără ezitări o traiectorie abandonată chiar de către inițiatorul ei. Astfel înțelegem mai limpede semnificația și locul în istoria muzicii romantice al primei *Sonate pentru pian și violină, opus 78* de Johannes Brahms, terminată în anul 1879. Dar și lui Brahms i-a fost necesar un sfert de secol de acumulări, pentru a ajunge la această înfăptuire. Ea vine în amplificarea vertiginoasă a unei opere dintre cele mai unitare și armonioase, la ceas relativ tîrziu, la apogeul maturității și în urma unor simfonii, concerte, lucrări instrumentale și vocale de cameră, toate de mare densitate și valoare. Poate numai la scara acestei acumulări în creștere, vreme de un sfert de veac, este posibilă aprecierea la obiect a dezvoltării fantastice — fără egal în opera unui Haydn sau chiar Beethoven, poate chiar Bach și Mozart —, realizată de Schubert pe parcursul anilor 1817—1828 în genul sonatei pentru pian, prin înaltele ritmuri de integrare dinamică a tuturor cuceririlor semnificative. Genul sonatei pentru pian și violină, de multă vreme scrutat de Brahms și aflat în centrul atenției pianistului Brahms, atît de legat de atmosfera și specificul modalităților camerale, este înțeles ca o esență a esențelor, ca tărîm de confluență a experienței dobîndită în proiectarea și realizarea unor cicluri de mișcări de largă cuprindere. De aici rezultă îmbrățișarea tipologiei lirice, acea creștere a formelor îndeaproape corelate precum și conexarea sonatei la lumea cîntului de rezonanță populară. În această privință, Brahms își reamintește de recursul la lied, observat cu atîta finețe de cel de al doilea antecesor al lui, care a fost Franz Schubert. Flacăra poetizării intensive dar intrinsec muzicală — de pildă în cele trei *Sonate pentru pian,* îndeosebi în prima și cea de a treia, în care Brahms deși confundă tema lui Zuccalmaglio (concepută ca o imitație a cîntecului popular) cu o veche melodie de dragoste germană (în Andante, „Verstohlen geht der Mond auf", din *Sonata în Do major)* reînnoiește în chip original tradiția schubertiană ; în schimb în *Sonata a treia* (cea avînd înscrise versurile lui Sternau : „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint") poetizarea muzicală caută concretețea cuvîntului, tot în spirit schubertian, sugestia poetizării nuanțate este preluată prin intermediul lui Schumann, iar imboldul plasării în grandios a facturii și pulsației

Scanned with OKEN Scanner

instrumentale pare să vină de la Händel. Această conjugare a tradițiilor într-un spirit suveran sub aspectul originalității accentuează întocmai oportunitatea și vitalitatea formelor clasice, deopotrivă negate în acel timp de antipozii lui Brahms, anume Wagner și Liszt. Tradiția și inovația se îmbină în arta lui Brahms la modul ideal, exemple dintre cele mai elocvente fiind *Sonatele pentru pian și violină* precum și *Sonatele pentru pian și violoncel,* făcute să dăinuie, să încînte și să impresioneze, în care termenii relației par cu adevărat inseparabili, în climatul unei generozități cu adevărat armonioase. Atitudinea romantică este atît de clasic reprezentată iar atitudinea clasică atît de romantic împlinită, încît urmărirea unor elemente despărțitoare devine cu neputință. Chemarea lui Goethe la coexistența și luminarea reciprocă a contrariilor, unite în fapt în unul și același *numen* altfel înzestrat și definit prin reprezentare, este împlinită de Brahms prin raportare la Beethoven și Schubert. Calmul și tonul saturat în culori calde din *Sonata opus 78* și din *Sonata opus 100* (1886) contrastează puternic cu neliniștea și dinamica învolburatei *Sonate a treia, opus 108* (1888). Cu deplin temei se poate vorbi de o triadă — chiar în comparație cu triada ultimelor sonate pentru pian de Schubert, din 1828 —, făurită de creatorul de muzică care știe să coboare cu gîndul pe firul epocilor în adîncul istoriei sonatei clasice și să se înalțe din această cunoaștere pătrunzătoare la cotele modernității ardente. În această viziune, sonatele lui Brahms mărturisesc atît o tentativă de sinteză, cît și o tendință de extindere a stilisticii proprii. Această particularitate justifică prețuirea generală și fără rezerve de care se bucură atît sonatele pentru pian și violină cît și cele pentru pian și violoncel din partea interpreților și din partea auditorilor, a iubitorilor de frumos.

Sonatele pentru pian și violină de Johannes Brahms se cer contemplate de la înălțimea ultimelor creații de acest gen ale compozitorului. Retrospectiva oferită de cele două *Sonate pentru clarinet (sau violă) și pian,* grupate în *opus 120* și finite în anul 1894 pune în evidență un sistem de compoziții coerent și diferențiat totodată, întemeiat cu trei decenii în urmă, în 1865, prin *Sonata opus 38 pentru violoncel și pian.* Acest sistem de compoziții poate fi comparat și asemuit la scara secolului XIX doar cu diadema cvartetelor de coarde ale lui Beethoven. Organicitatea acestui întreg se precizează astfel distinct. La rîndul lor, *Sonatele pentru pian și violină* par să ocupe o poziție centrală în acest întreg. Fiecare din aceste sonate ilustrează cîte o teză fundamentală, cîte o soluție dramaturgică ce favorizează apariția unor asemănări și deosebiri considerabile. Prima *Sonată, opus 78,* atestă ideea unei cantabilități instrumentale de nuanță vocală, dusă pînă la ultimele ei consecințe îndeosebi în cîntul

Scanned with OKEN Scanner

violinei, unde toate gesturile se adună parcă în melodie. *Sonata a doua, opus 100* se plasează sub cupola unei scrieri pianistice, gîndită în consonanță cu plenitudinea de linii și sensuri proprii unui ansamblu cameral de genul cvartetului de coarde. De aici o transformare conceptuală în raport cu tradiția constituită, precum și un înnoit spirit de colaborare între instrumentele protagoniste. *Sonata a treia, opus 108* se distinge printr-un nou fel de a pune structurile muzicale în timp prin alte premise de constituire a formelor muzicale și a evoluțiilor lăuntrice, bogate în situații imprevizibile și în procedee componistice inedite. Legile simetriei clasice se extind aici asupra unor forme monumentale, dinamizate prin șocuri succesive, menite să arcuiască secțiunile componente și să conducă la rezultate sonore de aleasă pregnanță concertantă. Însuși timpul muzical și viteza de parcurgere imprimată substanței conducătoare, primesc o altă funcționalitate artistică. Staticul acestei lumi sonore bîntuită de furtuni pasionale și de alternări de ipostaze creează senzația unei construcții imense a unor desfășurări de forțe mistuitoare. Grație acestei virtuți, lucrările lui Johannes Brahms se înscriu în marea istorie a muzicii în rîndul realizărilor de excepție și de permanentă referință. Acest sistem de compoziții poate fi comparat și asemuit la scara secolului XIX doar cu diadema cvartetelor de coarde ale lui Beethoven. Organicitatea acestui întreg se precizează astfel distinct. La rîndul lor, *Sonatele pentru pian și violină* par să ocupe o poziție centrală în acest întreg. Fiecare din aceste sonate ilustrează cîte o teză fundamentală, cîte o soluție dramaturgică ce favorizează apariția unor asemănări și deosebiri considerabile. Prima *Sonată, opus 78* atestă ideea unei cantabilități instrumentale de nuanță vocală, dusă pînă la ultimele ei consecințe îndeosebi în cîntul violinei, unde toate gesturile se adună parcă în melodie. *Sonata a doua, opus 100* se plasează sub cupola unei scrieri pianistice, gîndită în consonanță cu plenitudinea de linii și sensuri proprii unui ansamblu cameral de genul cvartetului de coarde. De aici o transformare conceptuală în raport cu tradiția constituită, precum și un înnoit spirit de colaborare între instrumentele protagoniste. *Sonata a treia, opus 108* se distinge printr-un nou fel de a pune structurile muzicale în timp prin alte premise de constituire a formelor muzicale și a evoluțiilor lăuntrice, bogate în situații imprevizibile și în procedee componistice inedite. Legile simetriei clasice se extind aici asupra unor forme monumentale, dinamizate prin șocuri succesive, menite să arcuiască secțiunile componente și să conducă la rezultate sonore de aleasă pregnanță concertantă. Însuși timpul muzical și viteza de parcurgere imprimată substanței conducătoare primesc o altă func-

Scanned with OKEN Scanner

ţionalitate artistică. Staticul acestei lumi sonore bîntuită de furtuni pasionale şi de alternări de ipostaze creează senzaţia unei construcţii imense a unor desfăşurări de forţe mistuitoare. Graţie acestei virtuţi, lucrările lui Johannes Brahms se înscriu în marea istorie a muzicii în rîndul realizărilor de excepţie şi de permanentă referinţă.

Această mărire progresivă a cercurilor de rotaţie proprii sonatei clasice prinsă într-o evoluţie vertiginoasă, periclitată de stagnări şi involuţii, de transformări fundamentale, este simptomatică pentru gîndirea muzicală clasică, legată de organonul de genuri şi forme muzicale clasice. Restrîngerea pe viitor a ariei de observaţie, se justifică pe de o parte prin demersul făcut în acest capitol central al cărţii de faţă, de a corobora cît mai multe aspecte colaterale temei conducătoare, precum şi prin repetarea în planul creaţiei concrete a unor fenomene anterior atinse. Particularităţile tipologiilor de trio, cvartet şi cvintet cu pian, de cvartet şi de cvintet de coarde vor fi privite în cele ce urmează prin prisma experienţei şi perspectivei dobîndite, în ideea unor nuanţări complementare. Acest suiş şi coborîş la scara istoriei, pe firul evenimentelor şi al reflexiei despre artă în general şi despre muzică în particular ascute observaţia, chiar dacă uneori trecerea prin aceleaşi puncte pare a stînjeni bunul mers al expunerii. Acest potenţial neajuns este o chestiune de metodă, un factor de risc, ştiut dinainte şi acceptat în ideea preîntîmpinării şi evitării. Şi totuşi, trecerea prin aceleaşi puncte dar la timpi diferiţi şi într-un alt context poate să releve sensuri nebănuite. Iară după aceea, traseele marcate de genurile concertante, simfonice şi scenice, vin să se adauge unui întreg, constituit dar extensibil ca atare. Deci, ideea sonatei clasice se multiplică în virtutea unor factori şi criterii de stil în acţiune, ale căror efecte pe mai departe le vom urmări în suita paginilor următoare. Acest joc de ecouri din loc în loc, cu amplificări şi filtrări adesea surprinzătoare, descrie natura dinamică a sonatei clasice în timp şi spaţiu.

Scanned with OKEN Scanner

4. PARTICULARIZĂRI SUCCESIVE

Formarea tipului clasic de *Trio cu pian* a necesitat un timp îndelungat și bogat în fenomene convergente. Apariția unui prim model cu adevărat clasic în structură și spirit se petrece în condițiile consolidării noilor genuri instrumentale și a stabilizării muzicii de cameră în ansamblul aspectelor definitorii. Cel care a consfințit aici lucrurile a fost Mozart, pe un teren pregătit și exemplar cultivat de Haydn, ducînd la capăt drumuri sau sugestii pornite din opera unor creatori precum Carl Philipp Emanuel și Johann Christian Bach, Richter, Toeschi, Eichner, Schobert sau Reber, Reicha, Baillot. Dificultățile erau multe. Mai întîi, în această albie nouă riscă să se reverse mai toată experiența dobîndită pe tărîmul vechii sonate în trio. Apoi, în principiu, orice lucrare putea fi aranjată, conform uzanțelor, pentru clavecin și violină cu violoncel, în stil monden, fără prea multe complicații. Piața abunda în astfel de produse, după cum am văzut și în capitolele precedente. În fine, un alt și puternic confluent îl constituia muzica de divertimento, parcă inepuizabilă în formule, solicitată și prețuită. Hotărîtoare în formarea noului trio cu pian a fost ascensiunea sonatei pentru pian solo, clasică prin noul fel de a fi al ciclului de mișcări. Dar tot această ascensiune a dus la predominarea instrumentului cu claviatură, acompaniat — mai mult sau mai puțin facultativ — de alte instrumente cu funcții minore, de dublare sau contrapunctare auxiliară. Așadar, condițiile favorizante constau în : definitivarea tipologică a sonatei pentru pian solo ; precizarea tipologică a noului duo — pian și violină ; violină și violoncel — ; echilibrarea cîntului.

Există suficiente temeiuri pentru a considera că nașterea tipului clasic de trio cu pian marchează încheierea perioadei de constituire

a conceptului de muzică de cameră în accepțiunea lui clasică, și aceasta în jurul anului 1775. Spre acest punct conduc dezideratele mai vechi, care prevedeau dobîndirea — în raport cu stilul eclesiastic și cu cel teatral — *„unei scrieri mai artistice"* (Mattheson, în 1739) și solicitau de-a dreptul *„mai multă vitalitate și libertate a ideilor"* (Quantz, în 1752), deci o elaborare mai artistică, o factură mai pretențioasă. Emanciparea *„Marelui concert"* — a genurilor orchestrale, concertante și coral-simfonice — determinase prin reacție accelerarea diferențierilor de ordinul mijloacelor tehnic-compoziționale, deci mari prefaceri în domeniile *„muzicii lumești"*, vocale și instrumentale, cuprinse toate în designația colectivă de *„muzică de cameră"*, a *„micului concert"*. În consecință, *„acompaniamentul obligat"* — adică realizarea în întreg și detaliu a tuturor vocilor participante la discurs — cunoscuse o divizare în două prin statornicirea *„stilului simfonic"* și a *„stilului cameral"*. Acesta din urmă trebuia să repudieze în principiu ca neavenite caracteristicile *„sonatei în trio cu clavecin obligat"*, de obîrșie preclasică, precum și prerogativele *„noii sonate pentru pian"*, codificate într-o scriitură omofonă care viza preferarea pozițiilor înalte de discant în vederea etalării și desfășurării substanței tematice și a figurației melodice, în mîna dreaptă și asocierea formulelor stereotipe de acompaniament, în mîna stîngă. Rezolvarea litigiilor s-a produs prin gruparea în jurul pianului a unor instrumente soliste, în ideea egalității (relative a) partenerilor, după ce avusese loc întărirea și autonomizarea ansamblurilor camerale omogene, de trio și cvartet de coarde. Întîietatea cvartetului de coarde nu putea fi decît stimulatoare în aceste condiții. Dar nu este mai puțin adevărat că stilizarea atît a cvartetului de coarde cît și a trioului cu pian se face în raport cu legitățile imanente genului de divertimento, înzestrat cu o triplă natură, orchestrală, concertantă și cameral, deci cu un fond comun care incită la desprinderi și nuanțări. Cam între anii 1762—1766, diferența specifică dintre *divertimento, partita, concerto, sonata* este destul de nebuloasă și circumstanțială, designațiile colective îmbrăcînd contrarii în progresivă demarcare ; în cadrul unor astfel de procese *„sonata de pian cu acompaniament de violină și violoncel"* tinde către o scriitură mai împodobită. Aici se află premisa saltului. *Sonatele în trio* de Carl Philipp Emanuel Bach, cele realizate pînă în 1776 la Hamburg și publicate în culegere un an mai tîrziu, participă la această direcție. Drept veritabile precursoare se cer interpretate unele creații în gen de divertimento pentru diferite componențe instrumentale și cu preponderențe concertante, ca de pildă *„Divertimento per il Cembalo con 2 Violini e Basso"*, în *Do major* (în trei

Scanned with OKEN Scanner

părți : Allegro ; Menuet ; Finale) compus de Joseph Haydn în anul 1764. Acest *Divertimento* (Hob. V. grupa XIV numărul 4), considerat ca o creație timpurie, în stilul epocii, deci galant, reliefează o seamă de trăsături de ordinul formei arhitectonice și facturii instrumentale, care exercitează la rîndul lor reale repercusiuni asupra definirii tipologice a sonatei clasice.

O adevărată vestitoare a noului gen în devenire este o creație de referință, datorată lui Joseph Haydn și cunoscută ca *Trio în sol minor, pentru pian, violină și violoncel,* sau *Trio nr. XIX* (în Ediția Peters, îngrijită de violonistul și pedagogul Friedrich Hermann). Lucrarea împreunează aspectele caracteristice proprii triosonatei și solosonatei postbaroce, dar evident într-o manieră personalizată, haydniană ca intenționalitate artistică. Compoziția în cauză face parte dintr-o colecție de piese eterogene, tipărită pe cît se pare pentru întîia oară la Amsterdam, în 1767, sub titulatura : „*Six Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon & Violoncelle*". Practic, conform uzanțelor, aceste „*sonate*" reunite în „*opus 4*" puteau fi adaptate pentru diferite ansambluri instrumentale, transcrise ca atare pentru formații orchestrale mici, cu partide de viole divizate, de corni facultativi ; sau, dimpotrivă, chiar autorul transformă în „sonate" unele cicluri de mișcări, adică „divertimenti" pentru două violine și bas, existente simultan și ca „concerti" pentru clavicembalo, violină și bas, sau ca „terzetti" pentru „Cembalo obligato con Violino e Basso".

Interesul pe care îl suscită acest *Trio în sol minor* (Hob. V. grupa XV numărul 1) este justificat prin forma mișcărilor conjugate și prin progresia pe care o marchează expresia muzicală pe parcursul ciclului, semnificînd o clară încifrare în clasic. Prima parte — Moderato — respectă întru totul principiul constitutiv triosonatei postbaroce sau preclasice, anume desfășurarea pe două voci complementare și virtual egale în importanță, distribuite în planul violinei și în discantul clavecinului și corespondente unei evoluții armonice dată de linia de bas, susținută la clavecin în planul mîinii stîngi și întărită de violoncel. Totodată se impune observația că Haydn preia principiul de construcție al formei strofice, referindu-se la sonatele solo (pentru clavecin) de Carl Philipp Emanuel Bach. Expoziția formei de sonată lasă să se întrevadă o succesiune de ipostaze strofice, o gradare corespunzătoare de contururi melodice și de situații tonale, pornită din fraza principală și subliniată în fraza colaterală pentru a culmina în prelunga și variat articulata frază conclusivă, în „liedul" vechii forme strofice pusă în perspectivă de Wilhelm Friedemann Bach. Nu atît ipostazele motivic corelate interesează aici, ci mai cu seamă succesiunea ca întreg, ca arcuire împlinită, ca

Scanned with OKEN Scanner

deschidere largă dar necesar unitară care se continuă pe o altă traiectorie foarte apropiată, anume în dezvoltarea formei de sonată. Tensionarea dezvoltării tematice este remarcabilă, ea face prin marea creştere spre dominanta tonalităţii de bază absolut necesară instalarea reprizei, restabilirea echilibrului în simetria formei de ansamblu. Concluzia reprizei atrage atenţia asupra unui aspect de cel mai mare interes : funcţia coloristică a dublajelor în creaţia lui Haydn. La loc de excepţie, Haydn nu dublează basul clavecinului prin violoncel, ca de regulă, ci prin violină, în timp ce violoncelul tace. Repetarea imediată a procedeului arată că lucrul nu este întîmplător. Frecvenţa dublărilor — atît de repudiate de instrumentiştii care se văd nevoiţi să spună simultan unul şi acelaşi lucru, cu grijă şi reţinere, nu fără senzaţia plictiselii crunte — rezultă dintr-o concepţie timbrală care se traduce în sensul unei heterofonii haydniene, unei circumscrieri timbrale sau aliaje de timbruri de natură diferită (prin modul de producere a sunetului). De altfel, lui Haydn îi place să puncteze mici diferenţe în conturul dublat (ultimele trei măsuri din această primă parte sunt concludente privind raportul dintre clavecinul melodic şi violoncelul ritmico-armonic), ceea ce întăreşte ideea tratării heterofonice, a sonanţei compuse şi heterofonic distribuite în spaţiul şi registrele cîntului instrumental.

Partea mediană — Menuetto — este o piesă de valoare antologică. Menuetul constituie un model de scriitură la două voci, precis desenate şi riguros dublate în porţiuni delimitate de către micul ansamblu — violina şi violoncelul — care însoţeşte la unison vocea superioară şi respectiv vocea inferioară a clavecinului. Articularea contrapunctică a mersului este perfectă, ca şi măiastra formă strofică. Un singur element sparge uniformitatea desfăşurării melodice coroborată cu basul obligat dar tot de calitate melodică, şi anume acordurile de septimă micşorată în răsturnarea a doua, care marchează prin repetare şi insistenţă nu numai consecventul frazei principale ci un anume motiv melodic din două sunete, forjat ca o idee colaterală care enunţă ceva cu totul deosebit. Exact din această celulă de două sunete la interval de terţă descendentă se formează muzica înălţată în Trio : un lied în toată legea, conceput ca o monodie acompaniată, un lied în ton popular, cîntat de violina solistă, într-o ambianţă lirică, poetică, creată de armonia discret figurată, de susurul şaisprezecimilor egale şi al başilor discreţi. Progresia armonică din cea de a doua secţiune şi creşterea pe care o condiţionează sunt de toată frumuseţea. Haydn opune deci monodia acompaniată polifoniei contrasă la un minimum de voci, înconjurînd aşadar desfăşurarea melodic-acordică cu desfăşurarea melodic-contrapunctică, prin revenirea Menuetului. Finalul — Presto —

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă o veritabilă piesă de virtuozitate, un fel de Capriccio înrudit cu maniera lui Scarlatti, un joc al salturilor şugubeţe, al cuplajelor în acorduri de sextă sau al unor formule dialogale care se reunesc în cele din urmă la unison.

În această fază de trecere, de preformare şi formare treptată, sonata se „compune" dintr-un număr de piese în caracter diferit, alăturate pur şi simplu după afinităţi de ordin tonal sau al contrastului de mişcare, de metru şi ritm. În acest sens, sonata se identifică încă din punct de vedere tipologic cu partita pentru cele mai diferite ansambluri instrumentale, cu partita „da camera" pe care încearcă să o întreacă printr-o stilizare sistematic urmărită. Coeziunea tematică, subliniată la scara unui ciclu de mişcări, lipseşte încă, adică ideea formei de ansamblu, a unităţii întregului. Dar, în schimb, fiecare parte este în sine finită, logic arcuită şi riguros acordată sub raportul segmentelor mari şi mici care urmăresc multiplicări strofice în desfăşurarea şi articularea frazelor. Există suficiente motive pentru a considera că prin intermediul colecţiei de sonate în trio — *Opus 4* — Haydn a făcut şcoală, poate nu atît prin puterea exemplului — care trebuie să fi fost totuşi considerabilă — cît mai cu seamă prin intensitatea şi varietatea reacţiilor. Se ştie că în anul 1771, Leopold Mozart solicită să i se trimită la Milano un Trio „cu violină şi violoncel" de Joseph Haydn, desigur în vederea concertelor la care participă Wolfgang Amadeus Mozart, pianistul, compozitorul şi violonistul care va fi ctitor la rîndul lui.

Haydn croieşte drum unei literaturi muzicale în curs de înflorire, apreciată şi aşteptată de cercuri tot mai largi de cunoscători şi amatori de muzică, unei literaturi tipărite şi retipărite fie la Amsterdam, Paris, Londra, fie apoi la Viena, Leipzig şi în alte centre muzicale europene. Noua sonată în trio îşi subsumează aspecte dintre cele mai variate. Semnificativ este faptul că astfel de compoziţii timpurii se răspîndesc după anul 1772 prin tipar sub denumirea de *„Sonate pentru clavecin cu acompaniament de violină şi violoncel"* şi chiar înainte de această dată sub cea de *„Sonate în trio pentru clavecin, violină şi bas"*.

Prototipul clasic al genului de *Trio cu pian* poate fi văzut în strălucitoarea creaţie realizată de Wolfgang Amadeus Mozart în august 1776 la Salzburg, intitulată : *Divertimento pentru clavecin sau fortepiano cu acompaniament de violină şi violoncel, în Si bemol major, K.V. 254.* Forma ciclului de mişcări — Allegro assai ; Adagio ; Rondeau. Tempo di Minuetto — este pe deplin clasică, echilibrată şi riguros proporţionată. Funcţia predominantă a pianului nu este de natură concertantă ci specific camerală, coordonatoare într-un

Scanned with OKEN Scanner

discurs larg arcuit și deschis dialogului dintre vocile complementare. Îndeosebi partea lentă denotă o profunzime de expresie remarcabilă, accentuată prin inflexiuni cromatice și modulații gradate. Concordanța substanței motivice în ansamblul lucrării subliniază unitatea cauzală a întregului și interdependența momentelor concrete. Autonomizarea genului de trio este subliniată de Mozart la Viena, în 5 august 1786, cînd încheie un *„Terzett für Klavier, Clarinett und Viola"*, în *Mi bemol major, K.V. 498*. Mozart știe că nu scrie o „sonată pentru pian cu clarinet și violă" ci un „trio pentru *pian, clarinet și violă*". Mutația este deci încheiată, punînd capăt ambiguității în definirea genului, insistînd însă în schimb asupra flexibilității formulei instrumentale. Ce-i drept, alegerea unui ansamblu de excepție și virtual neomogen ține să atragă atenția asupra noii calități.

Terțetul în Mi bemol major este însă rezultatul unui proces complex, cu ramificații în direcții paralele. La 30 martie 1784 Mozart semnase la Viena partitura unui *Cvintet de pian, cu acompaniament de oboi, clarinet, corn și fagot, în Mi bemol major, K.V. 452*. Două corpuri sonore omogene și opuse, anume vocile reunite în claviatură și cele distribuite în mănunchiul instrumentelor de suflat se supuneau comparației și întregirii în ansamblu. Importanța demersului este subliniată prin prezența introducerii lente — Adagio —, care precede un ciclu de mișcări în forme dense, concentrate — Allegro moderato ; Larghetto ; Allegretto —, evoluția tinzînd să culmineze în rondo-ul final, de mare amploare și de spirit concertant-cameral. Timbrologia instrumentală este explorată cu o nemaiîntîlnită finețe și consecvență, conferind lirismului senin alese posibilități de răsfirare într-un spațiu sonor registral compartimentat, în condițiile unei egalități subliniate, ale unei ponderări a virtuozității pianistice, și aceasta într-un an atît de bogat în concerte pentru pian și orchestră (în : *Mi bemol major, K.V. 449 ; Re major, K.V. 451 ; Sol major, K.V. 453 ; Si bemol major, K.V. 456 ; Fa major, K.V. 459).* Tot la Viena, în 16 octombrie 1785, Mozart termină o lucrare începută în vară : *„Ein Quartett für Klavier, 1 Violin, 1 Viola und Violoncello"*, anume *Cvartetul cu pian, în sol minor, K.V. 478*. De această dată, opoziția dintre două subansambluri este și mai pronunțată, urmărită mai cu seamă în planul dramaturgiei inveterată de prima parte a ciclului , Allegro. Independența conducerii vocilor este accentuată în partea mediană — Andante — cît și în partea finală — Rondo —, care încheie lucrarea în tonalitatea luminoasă a omonimei majore. Cel de al doilea *Cvartet cu pian, în Mi bemol major, K.V. 493* — Viena, 3 iunie 1786 — urmează operei buffe *„Nunta lui Figaro"* (terminată în 29 aprilie 1786) și precede

Scanned with OKEN Scanner

Trioul pentru pian, clarinet și violă, mai sus amintit, între aceste două creații situîndu-se o altă compoziție de referință, pe care Mozart o definește drept : *„Ein Terzett für Klavier, Violin und Violoncello", în Sol major, K.V. 496,* semnat la Viena în ziua de 8 iulie 1786. Concluzia și încununarea acestui drum pare a veni odată cu *Trioul pentru pian, violină și violoncel, în Si bemol major, K.V. 502,* desăvîrșit la Viena în 18 noiembrie 1786. Scriind această capodoperă, revelatoare prin proporțiile formelor dezvoltătoare, prin inefabilul expresiei și cromatica imagisticii sonore, Mozart își concentrează atenția asupra cvintetului de coarde ca modalitate aparte, extinzînd aici experiența realizată în scrierea cvartetelor de coarde care au revoluționat întreaga tehnică de compoziție clasică, prin aplicarea travaliului motivic în planuri sonore multiplu întretăiate. Acest Trio rezumă în act suma înnoirilor înfăptuite. Iar unicitatea celor două cvartete cu pian se poate discerne în raport cu realizările de seamă ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, concretizate în cele trei *Cvartete pentru pian, flaut, violă și violoncel* — în : *Do major ; Re major ; Sol major* terminate la Hamburg în anul 1786, atît de înnoitoare în ceea ce privește complementaritatea tematicii conflictual gradate și spiritul concertant al dispunerii de ansamblu. Mozart contrage deci într-un tot stilistic unitar și într-o viziune artistică larg cuprinzătoare întreaga lui experiență creatoare, conferind trio-ului cu pian o fizionomie distinctă.

În comparație cu Mozart, care declanșează avalanșă după avalanșă, Haydn se urnește greu și încet. Concepția lui în ale trioului cu pian este conservatoare sau mai exact tradiționalistă, mult în urma celei evidențiate pe tărîmul cvartetului de coarde sau al sonatei pentru pian. Pe la 1784, Haydn compune trei *Triouri,* dintre care primul, în *Do major* (Hob. V. gr. XV nr. 3) — I. Adagio. Allegro ; II. Rondo. Andante — pare a rămîne în torso. Scurta succesiune de semnale introductive în mișcare lentă și la unison precede o muzică senină, asemănătoare unei sonate ușoare — *facile* —, subliniind un ton pe care îl va prelua Mozart, apoi Beethoven și în cele din urmă Schubert, în tehnica de lucru a sonatinei. Tematica în caracter de lied surprinde aici (și în acest moment istoric) cu atît mai mult cu cît Haydn continuă acest cînt domol și pur liric și în mișcarea următoare, tot potolită, chiar rărită către sfîrșit. Violoncelul nu face decît să dubleze, să întărească linia de bas, în schimb însă violinei îi sunt cu generozitate încredințate largi arcade solistice. Haydn preferă în acest stadiu ciclul format din două mișcări contrastante, cum atestă partiturile *Sonatelor pentru pian cu acompaniament de violină și violoncel,* aparținînd anilor 1784—1785. Instructivă este în acest sens o creație de referință, anume *Trioul în*

Re major (Hob. V. gr. XV nr. 7), prima parte cuprinzînd un mănunchi de variaţiuni ornamentale — Andante — din care se desprinde o punte — Andante, în re minor, in caracter de siciliană — de trecere către partea finală — Allegro assai —, întreaga desfăşurare bazîndu-se în realitate pe unul şi acelaşi crîmpei tematic. Miniaturizarea desfăşurării este mai mult aparentă în însoritul *Trio în La major* (Hob. V. gr. XV nr. 9) — I. Adagio ; II. Vivace —, rod al anului 1785 ; Haydn se menţine în expectativă, simplificînd scriitura pentru a obţine o limpiditate exemplară, stilizînd desenul şi reducînd pasta sonoră, conferind în schimb expresiei o aură meridională, acea cantabilitate în *mezza voce*, definitorie pentru stilul muzicii de cameră italiene. Acest finisaj în execuţie şi sensibilizarea mesajului enunţă viitoare modificări structurale. De altfel spiritul muzicii franceze de cameră, italienizată şi ea în măsură suficientă, migrează de la Paris la Viena, iar receptivitatea lui Joseph Haydn nu poate fi subapreciată.

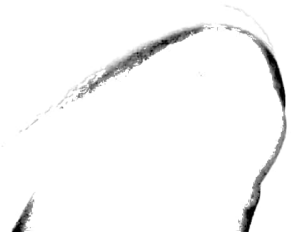
Dar simplificarea are un tîlc al ei. Probabil pentru întîia oară, Haydn accede la ideea conducerii discursului adecvat trioului instrumental în două subansambluri paralele şi virtual echivalente. Cînturile la decimă ale violinei şi violoncelului, acompaniate la pian prin acorduri figurativ răsfirate, prin unde de armonie în mişcare continuă, constituie un element de noutate în mozartian-haydniana primă parte în formă de lied-sonată, strofică prin excelenţă. Cea de a doua şi totodată ultimă parte — în formă de sonată bitematică, de tip dezvoltător şi totodată polistrofic — dezvoltă de fapt substanţa tematică din prima parte, ceea ce accentuează ideea unităţii întregului, a finalismului clasic. Dipticul relevă o dramaturgie nouă, o tensionare ascendentă prin modulaţii succesive, îndeosebi în concertanta mişcare finală, întretăiată prin pauze generale, menite să evidenţieze cu atît mai mult caracterul motoric al cîntului, vigoarea acestuia şi înnoita lui cantitate fonică.

Alte semne ale înnoirii în substanţă şi formă poartă un *Trio în Mi bemol major* (Hob. V. grupa XV numărul 10 ; nr. XX în Ediţia Peters îngrijită de Friedrich Hermann), compus de Haydn în anul 1785. Importantă este aici prima parte — Allegro moderato — care poate fi considerată ca punct de plecare în realizarea *Triourilor cu pian, opus 1* şi a *Sonatelor pentru pian, opus 2* de Ludwig van Beethoven. Concizia frazelor tematice fracţionate şi insistent repetate, pregnanţa contrastului tematic şi mobilitatea formulelor ritmice din cadrul secţiunii expozitive, apoi sacadarea momentului inaugural al dezvoltării şi incisivitatea dramatică a motivelor oscilante sau adîncimea neobişnuită a cîmpului sonor brăzdat pretutin-

Scanned with OKEN Scanner

deni de modulații îndepărtate, neliniștea psihică sporită prin cadențe, opriri și mutații spontane, toate acestea prefigurează dacă nu chiar configurează un climat beethovenian. Simbolica tonalităților joacă aici un rol determinant în caracterizarea unui șir de situații conflictuale, semnificînd adîncirea poeticii muzicale de sorginte sentimentală, a lucrurilor reflectînd dinamica psihică a compozitorului, a eului. Invocațiile și interogațiile „beethoveniene" se țin lanț în această creație clasică în subton romantic. Și partea a doua — Presto assai — este contaminată de acest spirit, deși efectele sunt mai puțin vizibile. Cascadele în terțe paralele sau la unison țin de un fond comun ; epocii virtuozității, Haydn îi face reverența lui, nu fără ironie. Gama cromatică în două octave și frecvența acordurilor disonante de septimă micșorată, nu reușesc să distragă atenția asupra momentului cheie, bine ascuns în concluzia părții : revenirea în șoaptă și repetarea cu voce stinsă a motivelor întrebătoare din prima parte !

La sfîrșitul anului 1788, Haydn lucrează la o nouă colecție de *„sonate de pian acompaniate de o violină și un violoncel"*, cum se exprimă textual autorul într-o scrisoare adresată editorului Artaria. Primul și cel de al doilea *Trio*, în *Mi bemol major* și respectiv în *mi minor* (Hob. V. grupa XV, numerele 11 și 12 ; Ediția Peters numerele XVI și respectiv VII) marchează atingerea unor trepte superioare și extinderea sistematică a normelor de scriitură cucerite. Haydn confruntă virtualitățile dipticului — *Trio în Mi bemol major* — cu cele ale tripticului — *Trio în mi minor* —, revenind în ultima piesă a colecției — în do minor (I) și Do major (II) — la structura dipticului. Prima parte din *Trio în Mi bemol major* arată organicitatea unei concepții de ansamblu în totalitatea aspectelor pe care le îmbracă. Chiar prima frază, articulată din aproape în aproape și bogată în submotive oricînd decupabile și dezvoltabile ca entități de sine stătătoare, respiră un aer de cîntec. Tema a doua, intonată de violină și cinetic întregită de formula de acompaniament și de pasagiul ornamental-tematic al pianului, nu mai semnifică o „temă colaterală" ci reprezintă în toată puterea cuvîntului o temă de cantabilitate vocală, în limbajul epocii : *„Gesangsthema"*. Implicațiile acestei transformări fundamentale se evidențiază în dezvoltarea tematică, în comentarea esenței de cîntec, de lied, în ambianța unei poetici sonore care caută cu stăruință neobișnuitul, confruntarea dintre calitățile muzicale pe cale să simbolizeze un *numen*, o idee muzicală care se incifrează într-o idee apriorică, ce va transgresa clasicismul vienez în întregul lui, transcenzînd aria creației lui Haydn pentru a se fixa adînc și larg în aria creației unui Beethoven și Schubert. Travaliul motivic în planuri multiplu întretăiate con-



Scanned with OKEN Scanner

feră arhitecturii sonore profilul „marii sonate". Falsa repriză — în Fa major — și apoi prelungul proces de fărîmițare a substanței tematice, de rezumare a acesteia la un motiv de maximă elementaritate, cu trăsături din ce în ce mai împietrite și stinse în cele din urmă, indică instituirea unei alte dramaturgii sonore, a unei regii în amănunt gîndite care să pună în valoare forța reprizei.

Cosubstanțialitatea primei și celei de a doua părți — Tempo di Menuetto — este manifestă în acest ciclu. Forma polistrofică primește, menține și dezvoltă un caracter de lied, subliniind o atitudine clasică, un lirism învăluitor pătruns de motive interdependente, introvertite ca expresie prin circumscrierea cromatică a unor sunete de reper, a unor axe cadențiale. Din mai vechiul menuet final nu a rămas mai nimic, acesta transformîndu-se într-un poem sonor lipsit cu desăvîrșire de participarea elementului de virtuozitate. Pasajele ornamentale sunt reduse la minim, tematizate și investite cu o altă calitate, cu o altă funcționalitate. Noua măreție se evidențiază pe deplin prin respectarea aidoma a tuturor semnelor de repetiție. Vigurozitatea avîntului final și luminozitatea concluziei de după grăitoarea pauză generală, simbolica gesturilor muzicale întrerupte ce urmează unor înlănțuiri armonice disonante și progresiv rezolvate, atestă apartenența lucrării la o tipologie superioară, caracteristic haydniană, din care va răsări tipologia beethoveniană. „Jocul" se transformă în „cînt" iar „virtuozitatea" în „poetică sonoră".

Înainte de a trece la cel de al doilea *Trio, în mi minor*, se cuvin cîteva observații suscitate de cel de al treilea *Trio* al colecției, de dipticul în *do minor — Do major* (Hob. V. grupa XV numărul 13 ; în Ediția Peters, numărul XIV). La începutul primei părți — Andante —, tema propusă varierii pare de o convenționalitate acuzată, impresie contrazisă repede, în măsura a șasea, de modulația din do minor în Mi bemol major. Comparația dintre caracteristicile tonale majore și minore este una din dimensiunile acestui ciclu variațional cu aparențe ornamentale. Cealaltă dimensiune, mai importantă, ține de reliefarea melodiei de lied, subtil acompaniată și înzestrată cu cîte o contramelodie de o naivitate în expresie fără seamăn, deci de suprapuneri de contururi melodice în ton popular. Periodicitatea acestui demers compozițional indică intenția participării la universal a temei rudimentare, în ton popular, care se ridică în spirale, tot mai sus, invariantă în esență dar tot mai ornată prin ghirlande larg răsfirate. Puritatea reprezentată în simbolica tonală a vremii prin tonalitatea Do major este triumful asupra do minorului, tonalitatea dorurilor neîmplinite, a nostalgiei și atitudinii romantizante. Cea de a doua parte — Allegro spiritoso — oglindește în chip autentic lumea cîntecului de dans, genul dansurilor de în-

Scanned with OKEN Scanner

spirație sau chiar proveniență populară, de atîtea ori cultivat de Mozart în ilustre pagini orchestrale, apoi de Beethoven. Și Haydn participă la această mișcare de stilizare a dansului german, a cîntecelor de dans numite „*Teutsche*". Numai că o face printre primii, în lumea nouă a sonatei în trio, printr-o muzică plină de efecte, de neprevăzut, de inflexiuni și chiar acțiuni sonore dezlănțuite care ating valori și densități orchestral-concertante, riscînd să spargă tiparele obișnuite.

Cea de a doua compoziție, în *mi minor*, stîrnește de asemenea tot interesul. Un reflex stilistic mozartian se face resimțit în prima parte — Allegro moderato —, în tensionarea cromatică a liniilor, în adîncirea contrastelor tematice precum și în extinderea planurilor sonore. Dinamica lăuntrică trădează o pasionalitate abia stăpînită, tinzînd către plasarea în monumental și în frescă a formei amplu dezvoltată, arcuită în valuri. Măreția acestei muzici cu inflexiuni epico-eroice se pronunță pe deplin, atunci cînd toate repetițiile cerute se respectă ca atare, cînd expoziția (repetată), dezvoltarea și repriza (împreună repetate ca atare) ne dăzvăluie o conflictualitate ieșită din comun. Cu atît mai pregnant se impune forma strofică a mișcării mediane — Andante —, succesiunea de cînturi fără cuvinte, făcîndu-ne să simțim emoția artistică purtată și răspîndită de o melodie savant înveșmîntată în armonii policrome. Aici ne întîmpină odată mai mult un Haydn care nu mai este marele reprezentant al „naivului" muzical, ci un promotor al unei noi direcții, străjuită de însemnele sentimentalului, ale romanticului în muzică. Alegînd forma de lied-sonată, autorul renunță explicit la variația ornamentală în favoarea variației de caracter, insistînd cu precădere asupra primei fraze precum și asupra punții tematice, realizată prin progresii intervalice ascendente, intonate la unison, întrebător, cu vibrații adînci. Cromatizarea intensivă a înlănțuirilor armonice, frecvența întîrzierilor armonice, a modulațiilor pregătite sau nepregătite, valoarea surprizelor în frumoasa conducere a vocilor constituie profilul de excepție al unui poem sonor de rară generozitate sufletească. Idealizarea liedului de artă („*Kunstlied*", în noul limbaj al vremii) este înfăptuită pe de-a-ntregul, într-o formă de o accesibilitate nemijlocită, directă. Iar finalul — Rondo. Presto — este numai jos, cînd tandru cînd burlesc, senin sau vremelnic înnegurat, făcînd apel la o virtuozitate concertantă nelipsită de momente și trimiteri orchestrale. Pulsația continuă și ostinată a mișcării mărunte, biciuită pentru a mări spectaculozitatea desfășurării, nu depășește în cele din urmă limitele jocului clasic, demoniacul transformîndu-se subit în ultimele măsuri în apolinic, în surîs.

Scanned with OKEN Scanner

În acest moment Mozart atinge culmi peste culmi : la Viena, în 22 iunie 1788 încheie impresionantul *Trio în Mi major, K.V. 542*, terminat cu patru zile înaintea *Simfoniei nr. 39, în Mi bemol major, K.V. 543*. Pentru prima oară în istoria genului, independența vocilor este reală, violoncelul participînd alături de violină la desfășurarea substanței tematice, primind funcții expozitiv solistice în contextul unui joc de registre de nemaiîntîlnită diversitate. Nouă este de asemenea insistența asupra contururilor melodice cromatic coborîtoare. Echivalența părților extreme și totodată principale este subliniată de Mozart prin înlocuirea finalului inițial, prin larghețea și magnificența arhitectonică conferite apoteozei lirice. Idealul „marii sonate" este împlinit, proporțiile sunt de-a dreptul maximale, raportate la scara simfoniei.

Triada ultimelor simfonii de Mozart este dublată de *Triada ultimelor triouri pentru pian, violină și violoncel* de Mozart. Blocul de început îl constituie marea creație în *Mi major*. Urmează imediat un alt *Trio, în Do major, K.V. 548*, terminat la Viena în 14 iulie 1788, unsprezece zile înaintea *Simfoniei nr. 40, în sol minor, K.V. 550*. Ultima expresie a geniului mozartian rămîne în lumea muzicii pur orchestrale sublima *Simfonie nr. 41, în Do major — Jupiter —, K.V. 551*, finită la 10 august 1788. La 27 octombrie 1788, Mozart încheie ultimul *Trio pentru pian, violină și violoncel, în Sol major, K.V. 564 !*

Ideea unei *triade de triouri* se justifică prin apartenența acestor înalte creații la un mare întreg pe care ele însele îl definesc prin elemente de convergență de ordinul arhitecturii sonore și al tehnicii de compoziție propriu-zise. Nu este vorba de afinități tematice — deși aspecte de această natură pot fi depistate — ci de consensuri la nivelul problematicii genului. Mozart statornicește în acest întreg cu valori autonome o anume măsură clasică a lucrurilor, pilduitoare pe mai tîrziu pentru Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann și Brahms, pentru Beethoven cel din perioada lui medie de creație, pentru vîrstnicul Haydn. Întoarcerea privirilor asupra acestor ultime creații și referirile pe care le solicită dacă nu chiar le impun, sudează aceste capodopere în triadă, într-o constelație unică și nerepetabilă. Întrebarea este dacă nu cumva măiestria elaborării este în acest întreg și mai desăvîrșită decît în sfera de pînă acum realizată a sonatelor pentru pian, a cvartetelor și cvintetelor pentru instrumente de coarde, în tot ce ține de ideea sonatei clasice, iar un răspuns afirmativ ar fi îndrituit. Perfecțiunea travaliului tematic în complexitatea maximă a factorilor și totodată firescul expresiei de supremă noblețe și puritate rămîn mărturie peste veacuri,

Scanned with OKEN Scanner

mărturie nepieritoare a geniului mozartian. Comparaţia de mai sus nu vrea să forţeze aşadar lucrurile, încercînd ierarhizări oricum nepotrivite, doreşte doar să concure la reţinerea singularităţii acestor partituri. Mozart le-a scris în vederea concertelor sale, susţinute ca pianist, apreciat ca atare şi însoţit de colaboratori dintre cei mai buni, de faimă. Rolul dominant al pianului transpare în ansamblul scriiturii, dar nu trebuie exagerat, iar latura improvizatorică, pe alocuri evidenţiată în planul sonatelor pentru pian şi violină, nu se arată nicidecum, într-o scriitură cu voci legate, continue, multe numericeşte şi constante. De pildă, partea lentă — Andante grazioso — din *Trioul* în *Mi major* apelează frecvent la un mănunchi de cinci voci reale, spaţiate cu grijă şi conjugate într-o polifonie armonică reală, particulară prin consecutivele imitaţii contrapunctice precum şi datorită insistenţei asupra mersurilor cromatice. Mobilitatea şi naturaleţea replicilor motivice, rapiditatea cuplărilor şi decuplărilor de planuri şi trasee, apoi economia tematică şi unificarea tematică la scara întregului ciclu de mişcări accentuează dobîndirea unor calităţi noi în esenţă. Sub aspect tipologic, noul trio mozartian îmbracă ceva din caracterul simfoniei concertante de specificitate tot mozartiană, lucru insinuat mai devreme, în cuprinsul *Triourilor* în *Mi bemol major, K.V. 498* şi în *Si bemol major, K.V. 502*, Acum însă, mai cu seamă în marele *Trio în Do major, K.V. 548*, ansamblul întreg se sudivizează în subansambluri care dialoghează rînd pe rînd, modificîndu-se succesiv ca formulă : pianul solistic tratat, acompaniază cînd violina solistă, cînd violoncelul tematic expozitiv — precum în partea lentă, Andante cantabile — dar, totodată, cele două instrumente de coarde reunite constituie un corp sonor distinct care răspunde pianului, periodic şi ferm, aşa cum se întîmplă de pildă în prima şi ultima parte. Pluralizarea formulelor subsumate face ca noul trio mozartian să cuprindă într-un singur tot caracterele sonatei pentru pian, pentru violină şi violoncel cu pian, al sonatei pentru violină cu pian şi, pe alocuri, chiar şi pe cel al sonatei pentru violoncel şi pian. Din această cauză rezultă polivalenţa şi complexitatea scriiturii, fără seamăn la nivelul timpului respectiv. Continuitatea şi fluenţa discursului muzical, naturaleţea desfăşurărilor sonore şi armoniozitatea trecerilor din fază în fază sunt atribute ale noii polifonii mozartiene. În timp ce în cuprinsul cvartetelor de coarde, Mozart oscilează între o factură omofonă diversificată prin travaliul motivic multiform gradat şi între o factură polifonă aproximată principiilor bachiene, fără să se piardă în hăţişul unor discrepanţe stilistice, compozitorul definitivează în perimetrul ultimelor triouri cu pian un tip de scriitură care sintetizează la per-

Scanned with OKEN Scanner

fecţie elementele polifoniei armonice cu cele ale armoniei polifonizate. De aici emană un spirit de ordine cu totul particular, o tehnică inconfundabilă de „frumoasa conducere a ideilor". Transfigurarea lirică şi distanţarea de pathos, de dramatizări de orice fel sunt alte însuşiri ale partiturilor. Mărturie stă şi insoritul *Trio în Sol major*, creaţie originală şi nu o transcripţie după o sonată pentru pian, cuceritor prin graţia muzicii numai lumină şi frumuseţe, prin candoarea clasică a expresiei. Mozart face o veritabilă demonstraţie a simplităţii clasice, a simplităţii capabilă să releve puritatea acelei expresii muzicale care se vrea înainte de toate obiectivă, naivă şi nu subiectivă, sentimentală. Mozart, marele vestitor al romanticului în muzică, statuează un exemplu clasic şi bogat în sensuri şi trimiteri. Acest lucru se întîmplă în partea lentă — Andante —, un giuvaer fascinant. Tema ciclului de şase variaţiuni pare să survină din prima arie a unei creaţii timpurii, care este Singspiel-ul într-un act *Bastien et Bastienne*, compus de Mozart la Viena, în vara tîrzie a anului 1768. Cîntecul are o pregnantă rezonanţă în ton popular, o limpezime de cristal, desigur în forma concentrată şi stilizată în care el devine tema unui ciclu de variaţiuni. Oricum, orice trimitere la cuvintele ariei (poate în cauză, poate nu, deşi începutul frazei şi chiar tonalitatea sunt identice) — „Mein liebster Freund hat mich verlassen" — se cer excluse. Pe de altă parte, o melodie mai concisă, mai simetric articulată cu greu poate fi imaginată. Şi totuşi, însăşi progresia nucleelor elementare degajă o artă a construcţiei melodice desăvîrşită. Fiecare variaţiune posedă un desen aparte, un alt profil expresiv în ideea ornamentului melodic pur, imaterial parcă şi totodată de o substanţialitate deosebită. Gradaţia către variaţiunea minoră, a cincea, observă o rigoare exemplară iar tensiunile armonice din *Minore* se rezolvă într-un epilog major de rară fineţe. Aceste superlative îşi au acoperirea lor, în muzica lui Mozart. Marele muzician inaugurează aici o cale pe care o vor urma mulţi autori, preocupaţi de împrospătarea tematicii muzicale prin intermediul cîntecului simplu, curat, naiv, clasic. Trecînd dincolo de aceste calificative, făcînd apel totodată la o viziune de ansamblu asupra fenomenelor de ordin stilistic, va trebui să ţinem seamă de o închidere de ciclu care se petrece în matca acestui Trio. Genul, adus la înălţimea simfoniei şi a concertului instrumental, include în aceste condiţii melosul cel mai popular, cîntecul liric înnobilat în lied. Din lied, din melos în sine finit, Mozart deduce ca dintr-o structură elementară o serie de aspecte concrete şi strîns corelate, arcuite într-un plan ascensional prin referire la o temă invariantă pînă la un punct — Minore — şi retransformată în unitate de referinţă, calitativ

Scanned with OKEN Scanner

nuanțată. Raportul dintre identitatea abstractă și identitatea concretă a temei conducătoare și generatoare totodată este astfel cercetat cu migală, oglindit și reprezentat în muzică. Mozart conturează punctele extreme ale celei mai vaste dimensiuni muzicale clasice, cînd unește printr-un numitor ideal-comun cea mai înaltă complexitate în construcție — demonstrată în finalul din *Simfonia Jupiter* — cu cea mai înaltă simplitate în formă — diadema de variațiuni din ultimul *Trio*. Măreției construcției din fuga-sonată îi corespunde profunzimea contrariilor — diatonic : cromatic ; liric ; tragic — din cuprinsul ciclului de variațiuni. Pentru a vorbi în limbajul epocii, putem conclude că aici nu se desfășoară doar un *„musizieren"* sau *„konzertieren"* în sens curent, ci un *„formen"*, *„darstellen"*, adică o trecere din joc și cînt în modelare și reprezentare. Stilist dintre cei mai desăvîrșiți, Mozart întruchipează în viu grai muzical idei ale timpului. Ceea ce consemnează Schiller în 28 februarie 1793, la Jena, în legătură cu *Frumosul artistic*, constituie o preocupare acută și în lumea muzicii : „Stilul este contrariul manierei, acesta nefiind altceva decît cea mai deplină independență a reprezentării oricăror determinații accidentale subiective și obiective". Aici nu se aud doar ecouri kantiene, ci și armonicele unei *întoarceri la natură*, propovăduită de Rousseau, necesitatea definirii căilor de întoarcere și a calităților vizate, în consensul unei evoluții dinamice, chiar dacă în aparență Schiller pare a neglija realul în favoarea idealului. „Obiectivitatea pură a reprezentării constituie esența bunului stil : principiul suprem al artelor". Această axiomă putea să facă parte virtual și dintr-un manual de compoziție, din prolegomene la teoria contrapunctului sau a facturii pure. Dar Mozart a demonstrat o teză cum în acel secol numai Bach a fost în stare să o facă, formulată tot de kantianul Schiller : „Stilul este deplina înălțare asupra accidentalului spre universalul și necesarul". În sensul unei astfel de transcenderi a accidentalului și a participării la universal a temelor muzicale de maximă simplitate și de maximă substanțialitate se orînduiesc cele două Triade ultime ale simfoniilor și trioulrilor cu pian de Mozart. Admițînd că o compoziție ciclică, reprezentativă stilistic și semnificativă artistic reflectă o metodă de compoziție unitară și închegată, că un sistem sau o reuniune de compoziții constituie un tratat finit în legea lui, putem conchide că un astfel de compendiu echivalează cu o estetică formulată în sunete, în armonii și polifonii, în șuvoaie și arhitecturi sonore deschise cunoașterii și interpretării frumosului artistic. În această înțelegere a lucrurilor se explică atracția exercitată de Mozart asupra muzicienilor apropiați lui, chiar și asupra unor naturi temperamental opuse precum Joseph Haydn.

Scanned with OKEN Scanner

În 1790, Haydn compune un *Trio în La bemol major* (Hob. V. gr. XV, nr. 14 ; Ed. Peters, nr. XI) care indică începutul unei noi faze în opera de acest gen a autorului. În mai mare măsură decît pînă acum, trioul se face obiectul unor interpolări, unor intersectări felurite. Marea problemă care se ridică în fața lui Haydn ține de armonizarea întrepătrunderilor de ordinul scriiturii de cvartet de coarde, de simfonie și concert solistic, a sugestiilor de natură dramaturgică translate într-un domeniu învecinat altora. De aici rezultă urmele uneori fine, alteori puternice, ale unor comparații metodice, ale unor asimilări parțiale sau tranzitive, toate conducînd la înnoiri în structură și expresie muzicală. Grăitoare în sensul celor spuse este adîncirea seriozității în expresie, pasionalizarea tonului care poate fi grav, învăluit în nostalgie. Haydn restrînge aria jocului, în favoarea mărturiei de sentiment, a poetizării. Mesajul artistic se desprinde din zonele divertismentului iar virtuozitatea instrumentală caută mai stăruitor profunzimile cîntului apropiat cvartetului de coarde și ansamblului orchestral. Lărgirea cîmpului sonor, în acutul și gravul acestuia este semnificativă, ca și explorarea simbolicii tonale legată de caracteristicile conferite prin tradiție fiecărei tonalități, sistemului tonal în totalitatea lui. Intensificarea liricii haydniene atrage după sine intensificarea implicațiilor epice. Momentele de meditație sunt din ce în ce mai dese, mai lungi, atitudinea reflexivă solicitînd participarea tragicului, a sublimului, zugrăvite în primul rînd prin intermediul unor tonalități adecvate, a unor centre tonale deschise unor modulații insistente și conduse pe meandrele unor regiuni îndepărtate. Toate acestea sunt semne ale noii seriozități clasice, ale unei muzici voit „serioase" și nu „umoristice", fără ca prin aceasta serenitatea clasică să fie pusă în cauză. Eminentul practician întreprinde o renovare a armoniei ca disciplină, continuînd drumul lui, numai că acum aspectele fundamentale îmbracă un caracter sistematizat. Insistența asupra acordurilor disonantice în punctele nodale ale formei muzicale, întîrzierile în rezolvări și secvențarea multiplă a unor motive armonice disonantice, trecerile din disonanță în disonanță ca și multiplicarea vocilor în coraluri armonice extinse sunt concludente în privința importanței capitale pe care o capătă factorul armonic, desfășurarea armonică nu numai susținătoare ci și generatoare de melodie, de reliefuri tematice. Ierarhizarea mijloacelor armonice în funcție de natura expozitivă, dezvoltătoare și conclusivă a desfășurării sonore, ca și potențarea contrapunctului armonic, relevă un conștient recurs la arta lui Bach și îndeosebi la muzicalitatea, sensibilitatea și sentimentalitatea preludiului bachian, pătrunse de ideea participării la teoria

Scanned with OKEN Scanner

afectelor. Reversul constă într-o anumită hieratică, într-o ținută ușor arhaizantă, într-o sobrietate pe alocuri exterioară. Modelarea materiei sonore diatonice cromatic întrepătrunse se face în numeroase cazuri prin comparații de ordin modal, prin inserări modale care aduc în cele din urmă în actualitate lumea modurilor vechi, proces care se va încheia abia în creația tîrzie a lui Beethoven. Cadențe și rezonanțe medievale brăzdează așadar tărîmurile muzicii clasice, Haydn fiind în acest context marele maestru de prestigiu european care cuprinde un ansamblu de fenomene și care concură la direcționarea evenimentelor, a mișcării ideilor.

Revenind la anunțatul *Trio în La bemol major,* observăm cum anume „sonata pentru pian cu acompaniament de violină și violoncel descrie o corecție de curs spre tărîmurile fantasiei, dar fără să-și dezică identitatea. În prima parte — Allegro moderato —, rapsodică mai degrabă în mesaj decît în formă, coboară o undă de nostalgie, se instalează o atmosferă învăluitoare de dor, întărită prin modulații care caută grade de rudenie tonală îndepărtată (de terță), transformările enarmonice cu înfățișări teoretic abstracte dovedind o logică a înlănțurilor funcționale convingător novatoare, expresivizate într-o măsură surprinzătoare. Cromatizarea traseelor tematice este poate de inspirație mozartiană, ca și spiritul de colaborare a vocilor prinse în subansambluri mobile, dar suflul dezvoltării tematice și al formei de ansamblu este tipic haydnian. Partea lentă — Adagio —, arcuită în genul unui lied polistrofic aduce evoluții în valuri, deschise în egală măsură adîncirii expresiei lirice ca și ornamentării bogate a substanței melodice. Atenuarea manierei variaționale convenționale și, în schimb, tematizarea celor mai fine și mărunte nervuri, converg de asemenea la ideea înnoirii în esență. Finalul — Rondo. Vivace — subliniază de asemenea tendința amplificării concentrice a ipostazelor motivice, a potențării progresive a liniilor de forță, generate toate de un număr redus de nuclee care transgresează întregul ciclu de mișcări. În raport cu polifonizarea integrală a facturii, demonstrată de Mozart, Haydn investește monodia acompaniată cu atributele dispunerilor contrapunctice, prin mijlocirea contrapunctului armonic aferent unui concept tonal-modal sensibil lărgit.

În continuare, pînă în 1794, Haydn realizează alte trei lucrări de acest gen, editate în anul următor, diferite ca expresie, formă și valoare, în : *La major ; sol minor ; Si bemol major* (Hob. V. gr. XV, nr. 18—20 ; Ed. Peters, nr. XIII, XVII și IX). Primul *Trio, în La major,* aduce în scenă o enigmatică muzicală de rară savoare, care își dezvăluie sensurile pe parcursul unor deveniri treptate, gradate într-un întins plan ascensional. Cele trei acorduri introductive la

Scanned with OKEN Scanner

prima parte — Allegro — posedă o consistență orchestrală. Imediat însă, expunerea tematică apelează la imitații canonice la două voci abia creionate, transparente și de aleasă suplețe. O intercalată unduire cromatică impulsionată de un ritm svîcnit întărește șarada, enunțînd acțiunea ce se va declanșa la începutul formei strofice, de sonată intensiv și extensiv dezvoltătoare, dar de motivație monotematică, în principiu. Circuitul modulatoriu este în bună parte parcurs în ambele sensuri, iar substanța tematică precum și secvențele coralice pe trei voci devin în acest context mai mult efecte de consecință a stărilor și dezvoltărilor armonice, lucru ce se continuă pînă la concluzia reprizei. Partea lentă — Andante — reprezintă un lied instrumental, de aleasă frumusețe nu atît datorită secțiunii principale, de altminteri bogată în inflexiuni modale și cromatice, cît mai cu seamă însoritei și cald-generoasei secțiuni mediane și melodiei suave îmbibată în armonie saturată. În rest, exuberanța haydniană își dă frîu liber într-un final — Allegro — apropiat ca scriitură și densitate fonică tipului de concert instrumental. Virtuozității jocului tastelor, violina și încă și mai puțin violoncelul nu prea au ce să-i opună. Și totuși, în acest iureș concertant se desprind în registrele înalte ale violinei chemări și replici nemaiauzite. Culminația concertantă a întregului în tîrziul ultimei părți indică accentuarea finalismului clasic, principiul acumulării direct proporționale cu deschiderea formei de ansamblu, axată în fond pe un număr extrem de redus de motive conducătoare și generatoare de aspecte concrete.

Cel de al doilea *Trio, în sol minor*, este si mai derutant, mai plin de neprevăzut. Arcuirea dramaturgică a ciclului de mișcări pleacă de la încă mai puțin, pentru a ajunge în cele din urmă la complexități și mai mari. Prima parte — Andante — reprezintă un mănunchi de duble variațiuni, într-o formă strofică cu caracter de lied, cînd epic, cînd liric, într-o alternare consecventă, dirijată de o polaritate tonală minoră și de una majoră. Secțiunea adnotată *Cantabile* — atractivă prin finețea progresiilor cromatice — clarifică intenția muzicianului, regizor de primă mărime. În locul variațiunii de încheiere — care putea fi mai mișcată, Haydn construiește o parte de sine stătătoare — Presto —, un capriccio de toată frumusețea. Decuparea este reală, ca eveniment, deși substanța tematică derivă din partea precedentă. Acest Presto cu proporții contrase ține locul unui scherzo, ceea ce creează premisa extinderii numărului de părți la patru,lucru nou în aria sonatei de acest tip. Breșa indicată este totuși făcută, chiar dacă Andante și Presto se unesc într-un singur corp divizat. Partea lentă — Adagio ma non troppo — constituie

Scanned with OKEN Scanner

un monolog al pianului, acompaniat parcă din culise de instrumentele cu arcuș, sortite la spațializarea heterofonică a mersului armonic și a unor contururi melodice. Finalul — Presto — amintește din nou de tipul de concert, numai că de această dată ținuta instrumentală este adecvată unui capriccio, în mișcare frenetic dansantă, în ritmuri biciuite și în contururi motivice care în simplitatea lor caută o vigoare și o forță de pătrundere concertant simfonică. De drept însă, Haydn clădește o formă de sonată cu secțiuni mult concentrate, reluînd și dezvoltînd la modul concret materia tematică din prima parte, demonstrînd deci ideea unității contrariilor.

Dar cel mai mare interes îl trezește cel de al treilea *Trio* al colecției, în *Si bemol major*. Conceptual, „marele trio" de mai tîrziu este realizat, definit în accepțiile sale fundamentale. Mișcarea în sens contrar prin care se deschide fraza principală din prima parte — Allegro — pornește din poziții extreme, din cea acută și cea gravă, pentru a se aduna în registrul mediu al claviaturii, mereu părăsit și regăsit în cursul evenimentelor ulterioare. Enunțul este de o autenticitate cuceritoare. Maturul Beethoven va relua în legea lui acest gest, această magnificiență sonoră. Octavele apogiate, iureșul sextoletelor, pregnanța și totodată candoarea secvențelor cromatice, indică poate și aici preluări din arsenalul mijloacelor lui Mozart, efectuate însă în spirit haydnian. Cosubstanțialitatea liniilor tematice cu funcții net precizate și diferite este evidentă, ca și natura trimiterilor cameral-orchestrale pe care le reunește imaginea sonoră. Împărțirea cîmpului sonor în registre suprapuse și tehnica cuplării vocilor mai tot timpul dispuse să evadeze și să participe la o configurare și circumscriere heterofonică a traseelor tematice, armonic acompaniator-figurative sau pur și simplu de bas, indică de asemenea interferența cameral-orchestrală într-un gen de graniță • pe care îl ilustrează atît de concludent sonata în trio. Importanța sunetelor-pedală este de asemenea accentuată cu toată grija, conferind cîntului o bază solidă iar desfășurării în ansamblu senzația profunzimei cîmpului. Organizarea superioară a formei de sonată clasică se învederează și în secțiunea conclusivă a expoziției, bogată în motive cromatice, în mersuri paralele și contrare. Proporțiile dezvoltării nuanțat periodizate sunt neobișnuit de ample, iar echilibrul formei de sonată este exemplar, indicînd valori care se vor impune drept elemente de referință. Diversificarea normelor de scriitură cameral pe care o propune Haydn devine și mai pronunțată pe parcursul mișcării mediane și al celei finale. În partea a doua — Andante cantabile — surprinde mai întîi contragerea consecventă a două voci în registrul baritonal al pianului, în cîntul mîinii stîngi, apoi intensificarea evenimentelor ornamental tematice. Haydn menține prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiul dublării vocilor în octave, considerată de contemporani ca o meteahnă supărătoare, ca o lipsă de gust. Dacă dublarea liniei de bas este și rămîne supărătoare, un tribut plătit unei tehnici depășite mai demult și repudiate în general, dublarea liniilor tematice precum și a celor ornamentale pare să țină de predilecția lui Haydn pentru umplerea și nuanțarea timbrală a unui spațiu sonor tridimensional, fapt ce impune dozarea sonorităților în conformitate cu ideea jocului și ierarhiei în planuri și registre subtil distanțate. De altfel și unirea la unison a vocilor în mijlocul părții finale — Allegro — subliniază o astfel de intenționalitate componistică. Secțiunea centrală și de contrast cert, în si bemol minor, aduce un dans de caracter, încredințat violinei soliste ; acompaniată cu discreție dar secondată și întreruptă cu ardoare, această evoluție de aleasă plasticitate îndeamnă la reflecții asupra naturii tematicii aruncată în joc de Haydn, aici în special cît și în lucrări înrudite. Printre primii, Haydn valorifică elemente folclorice aparținînd unor sfere diferite și necesar departajabile. Prima sferă, și totodată cea mai largă, pare a fi cea aparținînd unui fel de folclor imaginar, unui melos conceput în ton popular sau înzestrat cu inflexiuni sau unele determinații populare. Imaginația cărturarilor luminați și a poeților înflăcărați, stimulată de pretinsa harpă a lui Ossian, declanșase această mișcare de revigorare a expresiei prin rezonanțe în ton popular care, venind de pretutindeni, se adunau în spațiul central european, încrucișîndu-se în fel și chip, conviețuind în amestec. Cea de a doua sferă este dată de un anume „folclor secundar", reprezentat prin melodii de largă circulație și de reală popularitate, care sălășluiau în *Singspiel*-uri cu caracter de operetă, transformate și adaptate după caz și oricum după gust și modă ; în sfera „folclorului secundar" erau de asemenea cuprinse melodii de cîntec și de joc, compuse de cineva și repede acceptate ca valori de sorginte populară. În epocă, mai toți compozitorii vienezi, în frunte cu Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert, scriau la modul curent muzică de dans, firește dansuri stilizate. Preferințele fiecăruia pentru cîte un idiom implicau în egală măsură absorbții, contopiri și modelări dintre cele mai variate și în cele din urmă nedefinibile. A treia sferă o constituie citatul folcloric, recursul la calitățile unui melos urban sau rural. Haydn participă ca și Beethoven la armonizări de folclor, la înveșmîntarea acestuia în spiritul cîntecului de artă, încorporat în forme simple, înzestrate cu formule de acompaniament instrumental, care merg pînă la complexitatea trioului cu pian. Folosit uneori la loc de excepție, citatul folcloric, adică tema muzicală populară se arată a fi în general incompatibilă cu cerințele formelor mari de natură

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltătoare, unde în schimb pot avea acces unele întorsături sau frînturi melodice caracteristice, formule cadențiale sau efecte și procedee instrumentale specifice. Această problematică de acută actualitate se oglindește în creația tîrzie a lui Joseph Haydn, în opțiunile sale.

Dilatarea unor astfel de elemente aflate în amestec poate fi observată într-o altă mică colecție de trei sonate în trio, în : *Do major ; Mi bemol major ; re minor* (cu final major), în lucrări net diferite, compuse de Haydn prin anii 1794—1795 și editate în acest din urmă an (Hob. V. gr. XV, nr. 21—23 ; Ed. Peters, nr. XXI — *Do major* — și nr. XXII — *re minor).* Avem în față lucrări cu un caracter precumpănitor tranzitiv, importante poate tocmai de aceea. Primul *Trio,* în *Do major,* pare a fi un fel de cvartet de coarde de mai mici dimensiuni, deghizat în sonată, în sonatină. Experimentul interesează : Haydn încearcă să simplifice la extrem substanța tematică, înlocuită la propriu cu o substanță în genul „arabescului pur". De fapt se petrece aici o tematizare a armoniei, a trisonului melodic și acordic, figurat în fel și chip. Introducerea lentă — Adagio pastorale — este golită de orice urmă de afect baroc, aducînd enunțul unui cîntec în ton popular, curmat la punctul cadențial al semifrazei. Forma de sonată — bitematică și dezvoltătoare — care urmează — Vivace assai — se sprijină în întregime pe aceleași particule elementare, ușor altfel articulate, nicicînd contrapunctate, plimbate din ipostază în ipostază tonală, parcurgînd din cînd în cînd elipsele marginale ale unor zodii minore, părăsite repede, cu teamă, pentru a nu tulbura liniștea, lumina și bucuria sufletească. Haydn ține așadar să marcheze atingerea polarității naivului, a echilibrului clasic, a jocului în forme pure. Partea a doua este aureolată de o cantilenă de o candoare desăvîrșită, de un lied de artă, strofic arcuit și dezvoltat, care nu tinde să întreacă cu nimic cărarea îngustă a monodiei acompaniate. Și aici, ca de altfel și în partea finală — Presto — substanța melodică este de o simplitate acuzată, ceea ce nu exclude mici încrîncenări în latent concertanta mișcare de încheiere, unde scriitura de cvartet de coarde nu mai poate fi ascunsă, formulele fiind prea evidente. Opozițiile tonale major-minore, semnificînd convertirea subită a unei stări afective în contrariul ei, precum și înseninarea obligatorie a climatului emoțional, accentuează participarea muzicii la universal, implicînd către culminația finalului o creștere aproape orchestrală a sonorității, în care se aud parcă abia ascunse surle și tobe. Lucrarea de față se impune deci ca un exemplu de încercare de atotcuprindere în marea albie a sonatei.

Scanned with OKEN Scanner

Contrastul față de celelalte compoziții ale colecției este izbitor. Sentimentalul ca dat fundamental se face mai manifest în cel de doilea *Trio, în Mi bemol major*, îndeosebi în ampla prima parte — Allegro moderato — dar și în cea următoare, un cîntec în ton popular, înflorat — Poco Adagio — cu discreție, apoi stăruitor în mișcarea de încheiere — Allegro —, în ciuda simplității formulelor compoziționale. Grăitor în acest sens este însă cel de al treilea *Trio*. Structura elementară a substanței melodice primește aici — și mai cu seamă în prima parte, Andante molto — sporuri aduse deopotrivă de inflexiuni modale (și de cadențări de acest fel) ca și de reflexe ale afectului baroc. Trasee melodice la unison sau discret acompaniate armonic, conduse periodic fie în sens ascendent, fie în sens descendent, pe alocuri și în mișcări contrare, constituie esența problematicii compoziționale în planul ei obiectiv, iar în cel subiectiv opozițiile și tensionările sau relaxările de ordin minor-major, contrapunctările suplimentare urmînd evidențierea acelorași sensuri. Creșterea în amploare și profunzime a desfășurării variaționale în formă de lied polistrofic nu face decît să evidențieze progresiv și totodată ciclic aceste suișuri și coborîșuri, ornate sau cirmuscrise heterofonic. În realitate, Haydn va relua la scara unei alte caracteristici tonale — *mi bemol minor* — exact această problematică, a convertirii expresiei în contrariul ei, a conflictualității de tip minor-major. Profilurile cu care lucrează Haydn acolo sunt de aceeași natură, supunîndu-se acelorași criterii compoziționale, fiind însă menite să simbolizeze un alt lucru, o altă calitate emoțională. Revenind la lucrarea de la care am pornit, observăm finețea desenului melodic, transparența și ușurința monodiei acompaniate care se arcuiește îndelung și continuu peste întreaga parte lentă — Adagio ma non troppo. Cantabilitatea vocală a melopeii instrumentale și plenitudinea armoniei figurate indică un avans în direcția cîntecului fără cuvinte. În schimb, finalul permite o vizită de atelier la contrapunctistul Haydn. Obiectul real al părții — și încă în întregul ei — nu îl constituie altceva decît mișcările continue și discontinue în sens contrar, de fapt pe două voci, din cînd în cînd parțial dublate prin cîte-un mers în terțe paralele, prin cîte un hang armonic, prin izolate intervenții conclusiv culminante pe patru și cinci voci, înzestrate în astfel de situații de excepție cu tării orchestrale. Jocul mișcărilor contrare poate fi surprins de asemenea în momente sclipitor concertante, survenite prin insistența asupra unui punct de orgă. Combinatorica haydniană în materie contrapunctică indică, în precizia ei, prevalența gîndirii armonice, lărgirea în semnificație și rază de aplicație a factorului armonic.

Scanned with OKEN Scanner

Simultan, Haydn lucrează la perfectarea unui alt ciclu de sonate în trio (Hob. V. gr. XV, nr. 24—26 ; Ed. Peters, nr. VI, în *Re major ;* nr. I, în *Sol major ;* nr. II, în *fa diez minor),* terminat și acesta în preajma anului 1795. Treapta superioară este aici atinsă, poate chiar cea mai înaltă în limitele genului haydnian de Trio. Prima dovadă o aduce *Trioul in Re major,* mare prin prima lui parte — Allegro —, riguros elaborată și exemplar echilibrată, și iarăși mare prin muzica de cea mai aleasă calitate și factură a celorlalte două părți — Andante ; Allegro ma dolce —, veritabile contraforturi menite să sprijine și să întregească o construcție de o noutate indubitabilă. Ca și în *Trioul în Si bemol major,* Haydn deschide aici porți prin care vor trece mai tîrziu Beethoven și Schubert. Coloana acordică de început, urmată de o pauză generală, atenționează asupra ivirii unor lucruri deosebite. Coeficientul de originalitate, înalt și semnificativ, este dat în prima parte prin funcția expozitivă și coordonatoare conferită coralului armonic pe trei voci, împărțit în două semifraze simetrice și complementare, bogat în inflexiuni cromatice. La rîndul lui, acest coral comportă mutații în regiuni tonale îndepărtate, mutații spontane, precedate de pauze generale, de liniște grăitoare, și aceasta chiar în interiorul secțiunii expozitive. Insistența asupra treptelor armonice secundare, asupra tensionărilor disonantice păstrate și mărite prin secvențare, apoi alunecările armonice succesive sau destrămarea treptată a cîmpurilor conflictual tensionale, indică existența unor valori caracteristice stilisticii beethoveniene, dar de clară proveniență haydniană. Forma de sonată pare dar nu și este rapsodică, întreruperile sau mai degrabă suspendările momentane ținînd de un înnoit stil de declamație haydnian, de accentuarea unor figuri retorice, integrate însă într-un travaliu tematic pronunțat dezvoltător, enunțat în expoziție și subliniat de asemenea în repriză. „Forma beethoveniană" ființează deci în datele ei principale. Forma polistrofică a lui Carl Philipp Emanuel Bach, procedeele de armonizare demonstrate de Johann Sebastian în domeniul coralului ca și teoretizările lui Kirnberger, legate de factura pură, se reunesc în acest caz într-o nouă calitate, convergînd la definitivarea formei de sonată bitematică de tip dezvoltător, în ideea unei corelări maximale a substanțelor tematice conducătoare și generatoare. La această ilustră culegere de exemple de armonie novatoare și de frumoasă conducere a vocilor, se adaugă culegerea de exemple din partea lentă, surprinzătoare prin forța modulațiilor către regiuni tonale îndepărtate, prin succesiuni de disonanțe stăruitoare și rezolvări încîntătoare. Aici sentimentalitatea barocă este spulberată, locul ei fiind luat de o seriozitate clasică, de ideea acelor desfășurări rezumate în deviza *„per aspera ad astra"*. Suspendarea

acțiunii prin acordul de septimă pe dominantă, la finele părții care este în fond doar un mare interludiu — de inspirație bachiană sub raport dramaturgic — este iarăși semnificativă. Ultima parte a ciclului de mișcări — Allegro, ma dolce — este una din cele mai frumoase invenții pe două (și pe alocuri trei) voci reale, din cîte există în literatura clasică. Haydn complică puțin lucrurile prin dublări, prin figurații fugitive și basi subînțeleși. Recursului lui Mozart la caracteristicile fugii bachiene — petrecute în straturile simfoniei, cvartetului de coarde și ale sonatei pentru pian și violină — îi corespunde acum recursul lui Haydn la caracteristicile invenției bachiene, evident în intenția de a substitui în spiritul unei noi dramaturgii de ansamblu mai vechiul menuet final. Legitatea ciclului de mișcări se impune astfel într-o lumină de altă natură, mai puternic clasic accentuată.

Pregătită de această capodoperă, urmează o lucrare de excepție absolută, care se cheamă simplu : *Trio în Sol major*. Liedul strofic variat care constituie obiectul primei părți — Andante — reunește particule intonaționale aproximabile folclorului imaginar de contingență larg austriacă. Acestui cînt introductiv, bogat răsfirat prin pasaje migălos ornate, elegante și suple în osmoza valențelor armonice, îi urmează marele lied strofic al întregului, partea mediană — Poco Adagio, Cantabile. Această veritabilă piesă de gen pune în perspectivă divizarea formației în subansambluri, prin existența micului „grup de armonie“ — violina și violoncelul — care ține hangul, îmbrăcînd în acorduri saturate și apoi discret figurate cîntul de aleasă largheță și expresivitate al pianului. Tema colaterală, cîntată de violină, poate fi luat drept un cîntec popular german, iar mersul necontenit al triolelor acompaniatoare și tensiunile armonice în creștere și destindere evocă lumea liedului schubertian. O altă cucerire este relația de terță la care se situează partea lentă — în Mi major — față de mișcările extreme ale ciclului, ambele în Sol major. Surprizele sar pe rînd din episoadele secundare ale finalului — Rondo all'Ongarese. Presto —, este în felul lui o piesă de caracter, un capriccio. Momentele de contrast — două la număr — diferite deși corelate, ambele adnotate : Minore — sunt martori autentici ai instrumentalismului popular, ai cîntecului de joc învîrtoșat de fantezia lăutarilor. „Umoristul Haydn“ — pentru a vorbi în graiul epocii, al lui Reichardt — concepe un taraf autentic, viguros, plastic în raportul armoniilor rudimentare precum și în dinamica desfășurării melodice scînteietoare. Aceste momente conferă întregii forme de dispunere strofică o candoare extraordinară ca și un profil de excepție, propunînd teme de expresie maghiară tratate „într-o manieră pe alocuri turcească“, fapt care face apel la pseudo-

Scanned with OKEN Scanner

orientalisme care abundau atunci în genurile scenice unde exoticul și fantasticul se prindeau în horă. Dincolo de aceste excentricități pline de haz și farmec se cere făcută însă observația că Haydn renunță în acest *Trio în sol major* la orice participare a formei de sonată propriu-zisă, ciclul de mișcări luînd înfățișarea suitei instrumentale, înclinînd către genul de divertimento. Tipul sonatei clasice, lipsită de forma de sonată clasică, este ilustrat aici de Haydn la modul real.

Reacția ulterioară la acest moment al stilistului care este Haydn este pe măsura problematicii în cauză. Următorul *Trio în fa diez minor* accentuează în trăsături ferme rigoarea formei de sonată, pusă în frontispiciul ciclului de mișcări. Variabilitatea punctelor cadențiale în ansamblul frazei inaugurale pune în perspectivă modulații de rară frumusețe și cuprindere, potențate la maximum în succintele dar intens nuanțatele faze ale dezvoltării. Gradele de rudenie de terță, anticipațiile și întîrzierile funcționale întregesc tabloul unor mijloace armonice de excepție. Figurația tematică și armonică sunt consubstanțiale aprofundării unui pathos clasic, în toată prima parte — Allegro —, bazată pe o economie motivică impinsă la valori-limită. Și de această dată, cîntecul strofic — Adagio cantabile — este pus în drepturi, ușor adumbrit de o nostalgie mozartiană. În ultima parte — Tempo di Menuetto —, Haydn statuează un exemplu de stilizare a menuetului, înțeles pe atunci ca piesă de verificare a cunoștințelor în domeniul construcției și facturii compoziționale. Trecerea conductului tematic din discant în bas, contrapunctarea sumară a reliefului melodic precum și desenul abia creionat al trioului major, de un inefabil încîntător, sunt numai unele din calitățile acestei piese de gen învestită cu atributele piesei de caracter. Jocul ritmurilor punctate zvîcnește spre cumulări de linii la unison, către un punct cadențial — Adagio — dat de un acord incisiv de septimă micșorată, după care tandrul menuet revine. De toată frumusețea este surpriza pe care o rezervă Haydn momentului de încheiere — Coda —, epilogului care pare că învăluie întreaga lucrare în luminozitatea calmă și blîndă a tonalității *La major*, precum cea a soarelui în apunere.

Predilecția lui Haydn pentru valorificarea în spirit clasic a tonalităților îndepărtate, de excepție și pline de pericole de prăbușire în abis, rareori utilizate, de altfel și din cauza dificultăților de acordaj și de intonație (de ordin claviristic și violonistic, al temperaturii fixe și al intonației netemperate) pe care le implică, se manifestă într-o măsură sporită în sfera *Triourilor tîrzii*. Motivația se cere căutată în *„poetica sonoră"* urmărită de Haydn, ca și de Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

Prin 1795, două *Triouri* — şi ambele înrădăcinate în fundamentala *mi bemol* — fac dovada continuării acestei tendinţe mai vechi. Prima dintre aceste lucrări pare să fie *„Sonata pentru pianoforte cu violină şi violoncel, în mi bemol minor — Mi bemol major"* (Hob. V. gr. XV, nr. 31 ; Ed. Peters, nr. XVIII). Prima parte — Andante cantabile — constituie după toate aparenţele replica în alt ton şi în altă expresie a Sonatei în trio (în *re minor — Re major*, analizată mai înainte), o creaţie şi mai concentrată asupra simbolicii tonale, a transformării categoriale a mesajului artistic prin referire la una şi aceeaşi idee muzicală, a convertirii expresiei iniţiale în contrariul ei.

De astă dată, Haydn se rezumă la numai două părţi, însă la două blocuri de mişcări perfect echilibrate, riguros interdependente, între care nu mai încape o altă parte, în alt ton şi de altă expresie, nici o piesă de gen sau de caracter. Instabilitatea ciclic subliniată a primului bloc, dată prin opoziţii frontale de tip minor-major precum şi prin modulaţii în serie, cu trimiteri îndepărtate şi reveniri minuţios calculate, este compensată prin stabilitatea relativă a celui de al doilea bloc, brăzdat de modulaţii mai restrînse, mai degrabă formal-circumstanţiale dar nu şi străine de desfăşurarea lucrurilor plasate în vectorul dinamicii psihice. Motivele suitoare şi coborîtoare vădesc o elementaritate şi mai acuzată, răsfirări trisonice melodizate ca atare şi însoţite de sumare elemente extensive sau rezolutive. De fapt, Haydn scrutează întinderile şi limitele unui univers tonal finit, tinzînd totodată să treacă dincolo de acestea din urmă, încercînd să afle noi posibilităţi expresive. Arcadele modulatorii, pornite dintr-un centru tonal atît de complicat precum este cel al *mi bemol minorului* par să propună o nouă curbare conferită spaţiului sonor. Această extindere de lume, prin intermediul explorărilor tonale întreprinse prin referire la climatul emanat de un punct tonal atît de îndepărtat, constituie o problemă teoretică mai veche, dar resurescitată de Haydn, soluţiile acestuia preocupînd numeroşi muzicieni, în frunte cu Beethoven.

În cauză se află atît obiectivitatea cît şi subiectivitatea criteriilor de judecată legate de sistemul tonal, finitudinea acestuia sub raportul existenţei sale reale, explorabilă şi demonstrabilă practic dar totodată şi interpretabilă în chip diferit. „Legitatea naturală" şi sistematica funcţională în cîmpul de gravitate a teoriei basului general, în curs de depăşire vertiginoasă şi de negare în formă, insuficientă de a mai corespunde în întregime, de a cuprinde necesar noncontradictoriu sumele cazurilor particulare, ivite şi tot sporite în cîmpul practicii de compoziţie în diversificare explozivă, toate acestea constituind preocupări de căpătîi. Afinităţile tonalităţilor distincte,

Scanned with OKEN Scanner

caracteristicile acestora precum și diferențele lor specifice îmboldeau la lărgirea și adîncirea experiențelor creatoare. Libertatea conferită melodiei ca purtătoare a expresiei, se cuvenea și armoniei, generatoare de climat, de stare și de stări conjugate, desfășurării armonice în varietatea și totalitatea aspectelor reunite înlăuntrul marii forme de ansamblu cu mișcări subsumate. Relativitatea caracteristicilor tonale presupus fixe, îndemna cu atît mai mult la străbaterea în direcții diferite a unui univers tonal, pornind din puncte la alegere, încercînd trasee logic dar creator coroborate, întrucît temeiurile incompatibilității unor anume modulații sau succedări tonale se clătinaseră îndeajuns. În ideea noii poetici sonore, *„Liedul în Si major"* — răsărit ca prin minune din înneguratul mi bemol minor și concluzia lui suspendată — din prima parte, precum și tranziția modulatorie către același *Si major* din ultima parte — Allegro (ben moderato) — ne conferă măsura unei arte haydniene ce își creează propriile ei legi.

Cea de a doua lucrare, de mari proporții, este faimosul *Trio în Mi bemol major* (Hob. V. gr. XV, nr. 30 ; Ed. Peters, nr. VIII). Amploarea primei părți — Allegro moderato — este deosebită. Etalarea calmă și pe rînd a unor profile ritmice strîns coroborate și purtătoare de substanță melodică, corespunde gradării discursului în secțiuni demarcate, riguros proporționate într-o expoziție de formă monumentală, învestită deopotrivă cu particularități concertante și orchestrale, subliniate îndeosebi în culminațiile lăuntrice, rezultate în urma unor acumulări succesive. Chiar începutul dezvoltării, îndreptat către atingerea tonalității de absolută excepție care este tonalitatea do bemol major, arată seriozitatea demersului, iar succesiunile modulatorii care decurg din aceasta pînă în momentul instituirii reprizei pot împodobi un tratat de armonie oricît de selectiv alcătuit. Partea lentă — Andante con moto —, în Do major întretăiat de multiple inflexiuni cromatice, indică în dispunerea ei strofică pe temeiul unui virtual lied fără cuvinte, o artă variațională ajunsă la apogeu, chiar dacă violoncelului i se neagă orice participare personalizată. În comparație cu universalitatea realizată de Mozart, Haydn rămîne fidel unor trăsături de stil nuanțate și flexionate în amănunt dar păstrate în datele lui generale. Ultima parte — Presto —, este exemplară ca antren, vigoare și pregnanță, prin simțul formei de ansamblu pe care o degajă și măiestria modulațiilor care parcurg circuitul funcțional al unor tonalități ca : *mi bemol minor ; Sol bemol major,* cu transformări enarmonice spre *Si major,* urmate de reveniri hipercomplicate (sub aspectul armurii și al semnelor de alterație) la fundamentala *Mi bemol major*. Haydn creează prin toate aceste procedee novatoare baza armoniei clasice, a gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirii armonice clasice, un limbaj anume pe care şi-l vor însuşi atît Beethoven cît şi Schubert, dezvoltîndu-l fiecare în felul lui. Însemnătatea acestor procedee de excepţie transformate în componente de stil, a trecerilor prin şiruri de cîmpuri tonale şi a digresiunilor conceptual codificate în graiul viu al creaţiei de cea mai elevată ţinută artistică, devin inteligibile dacă avem în vedere mentalitatea vremii, care conferă fiecărei tonalităţi (de bază) un caracter aparte, apriori acceptat.

Elocvente în acest sens sunt clasificările încercate de Christian Friedrich Daniel Schubart în paragraful despre caracteristicile tonalităţilor din cuprinsul opului mai înainte amintit *(Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst)*, în care autorul nu face decît să însumeze şi să interpreteze coordonator starea lucrurilor corespunzînd unor tradiţii dăinuinde încă într-un timp în care compozitorul era în principiu îndemnat să se limiteze în elaborarea unei lucrări, la alegerea unor „tonuri simpatetice", la împreunarea în tot a unor tonalităţi cu caracteristici compatibile. Scara de valori fiind în esenţă expresia teoriei afectivităţii, plină de simboluri mai vechi şi de sorginte diferite, se afla acum în discrepanţă cu îmbinarea frecventă a unor contrarii. Circuitul tonalităţilor majore şi minore pornea din *Do major* şi se sfîrşea în *Do major*, acesta „fiind pe deplin pur", semnificînd : „nevinovăţie, simplitate, naivitate, graiul copiilor". „Pe scurt, expresia muzicală caracteristică fiecărei tonalităţi este atît de riguros determinată încît, deşi critica filosofică nu a întărit încă îndeajuns acest lucru, aceasta este pe departe mai precisă decît expresia poetică şi cea pitorească". De aici rezultă importanţa fixării tonalităţii iniţiale, a centrilor tonali aferenţi secţiunilor colaterale şi dezvoltătoare sau ale celor corespunzători mişcărilor mediane. Acelaşi Schubart, încercînd un portret Haydn, la nivelul anului 1784 cînd încheie compendiul de mai sus, scrie textual următoarele : „Haydn. Un compozitor de mare geniu, care în timpurile cele mai noi a făcut epocă alături de Mozart". „Adînca înţelegere a legilor artei" pe care o aclamă Schubart în creaţia lui Haydn, îl obligă pe compozitor la cercetarea universului tonal, la depistarea calităţilor aflate mai presus de imperiul obişnuitului şi dincolo de practica cotidiană. Mozart făcuse la fel, insistînd cu precădere asupra traseelor infinite din anumite cîmpuri tonale, revenind asupra lor, aşa cum vor face în alte direcţii şi climate stilistice dominate de aceleaşi simboluri tonale multiform interpretabile un Beethoven şi Schubert, dar înaintea tuturor adevăratul ctitor, Haydn. Nuanţarea intensivă şi extensivă a poeticii muzicale, a conţinutului emoţional este cauza supremă a acţiunilor conjugate.

Scanned with OKEN Scanner

În această ordine de preocupări se cere privită și înțeleasă ultima colecție de *Trio*-uri cu pian (Hob. V. gr. XV, nr. 27—29 ; Ed. Peters, nr. III ; IV ; V), realizată de Haydn probabil în jurul anilor 1795—1796 și editate în mai multe locuri în anul 1797. Primul *Trio, în Do major*, încîntă prin luminozitatea expresiei, prin seninătatea clasică a desfășurării sonore, pusă la încercare în cuprinsul dezvoltării din prima parte — Allegro. Articularea contrapunctică a unei singure celule motivice amintește o tehnică mozartiană, întregită în spirit haydnian prin arcuirea oarecum orchestral-concertantă a secțiunilor mari și a formei de ansamblu. Mobilitatea polarităților și implicit a caracterelor tonale ține de o sistematică precizată și pilduitoare de aici înainte. Unică în felul ei este pendularea tonală în valori mari (în discantul pianului), însoțită de replicile repetitive și însingurate ale violinei precum și de mișcarea măruntă descrisă de figurația armonică în linia de bas a pianului, părînd să cearnă timpul. Poetica formei strofice cu variațiuni și momente de contrast în genul liedului — Andante — urmărește și ea parcurgerea unor șiruri de ipostaze tonale, marea destăinuire a neliniștii sufletești prin intermediul unor oscilații cromatice venind să întărească sentimentul de bucurie și mulțumire care se reinstalează în Maggiore (La major), în concordanță cu punctul de pornire al mișcării mediane. Finalul — Presto — este menit să accentueze ideea fundamental clasică a echivalenței părților extreme ale ciclului. Forma finalului se alungește în consecință, numărul măsurilor mărindu-se considerabil. Toate lucrările acestei colecții subliniază fără excepție această lege. În plus, Haydn ține să sublinieze într-o manieră analitică și cu mare insistență fondul motivic comun părților extreme și principale ale ciclului, în cazul de față prin reluarea celulei motivice secvențată îndelung în planuri și registre diferite, în chip demonstrativ chiar, într-un final construit în formă de sonată și înzestrat cu o dezvoltare amplă și viguroasă. Pretutindeni, în toate părțile acestei creații de referință, creșterea masei fonice, sporirea elementelor concertante și dinamizarea desfășurării contrapunctice pe trei voci reale și întărite prin dublări și punctări prelungitoare, exprimă transformarea tipului liric de trio cu pian într-unul dramatic. Haydn modelează „marea sonată", adică „marea sonată în trio", pe care o va regîndi peste foarte puțină vreme, aproape imediat, discipolul lui Haydn care este Beethoven.

Un alt document este capodopera în *Mi major*, cea de a doua frescă a *Marii triade* create de Haydn. Sublimul *Trio în Mi major* constituie mai mult ca probabil primul *„Liederkreis"* de poetică pur muzicală din analele muzicii înalt clasice, un model care a făcut școală, o operă de artă de referință în toată aria romantismului cla-

Scanned with OKEN Scanner

sic. Forma strofică a cîntecului fără cuvinte este dusă la triumf în prima parte, Allegro moderato. Finețea cu care este expusă fraza-idee, în sunetele apogiate ale pianului și în dublarea liniei în pizzicato, în planul violinei și violoncelului, nu are egal. Consecventul frazei inaugurale, cu vocile legate ale pianului — patru la număr — include în a treia lui măsură progresii cromatice nemaiauzite. Apoi, desfășurarea magistrală a frazei-idee este de o somptuozitate iarăși unică, ca și mersul armonic sau figurația acordică, împlinită și susținută de cîntul instrumentelor cu arcuș. Tema colaterală și concluzia expoziției fac trimitere la contrapunctica lucrării precedente. Readucerea, în plinul dezvoltării, a temei de lied — în toată splendoarea și bogăția ei armonică — în *La bemol major* — și direcționarea progresiilor modulatorii care decurg de aici întrece de asemenea toate așteptările. Imitațiile canonice ale violinei înzestrată cu două voci reale, susținute de basul continuu schițat de violoncel și învăluite de freamătul sunetelor de harpă sugerate de acompaniamentul instrumentului cu claviatură, generează o poetică și o imagistică sonoră absolut singulare în epocă, sintetizînd criterii ale polifoniei bachiene și ale liedului omofon de inspirație populară.

Enunțarea direcției romantice de expresie clasică, accentuarea categorică a dinamicii psihice, a sentimentalului ca dat fundamental, este favorizată de reiterarea în alte și noi condiții culturale a unui fond de idei și atitudini muzicale mai vechi, preclasice în esență. Haydn zugrăvește în tonuri vii (și poate chiar puțin forțate la modul didactic) această realitate, făcînd trimiteri precise și voit evidente la forme și procedee bachiene. Osmoza stilistică pe care o propune Haydn în acest *Trio în Mi major* cuprinde elemente specifice fantasiei, ariei, coralului armonic și invențiunii cu un număr constant de voci reale, sau toccatei și mai cu seamă preludiului „în toate tonurile". Această integrare pe deplin conștientă și prelucrarea creatoare a unor elemente, procedee sau modalități bachiene, schițată în prima parte, se adîncește în cea de a doua, culminînd în ultima parte printr-un virtual citat din *Preludiul XII, în fa minor*, din volumul al doilea la *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach. La această componentă se alătură alta : absorbirea creatoare a tradiției și apropierea conștientă de valorile acesteia — adică acceptarea selectivă a determinantului artistic, transmis în susul generațiilor și reiterat într-un prezent avid după înnoiri și întregiri variate — înseamnă în acest caz și apropierea față de scriitura concertantă și bogat figurativă profesată de Carl Philipp Emanuel Bach. Ornarea primei părți cu numeroase pasaje de virtuozitate claviristică subliniază această trăsătură.

Scanned with OKEN Scanner

Partea mediană, în mi minor — lentă în caracter și expresie deși adnotată Allegretto — reprezintă la modul ideal .prototipul clasic al melodiei infinite. Sub forma monodiei acompaniate, încredințată pianului solist, însoțit numai timp de șase măsuri introductive la unison de instrumentele de coarde, pianul deapănă îndelung un monolog înrudit cu tipul ariei bachiene, plin de întrebări, de răspunsuri, de avînturi și potoliri, cîntate în ton liric, cu bogate inflexiuni epice, participînd la o devenire cu polifonii, incrustate într-un singur arc, care se desface, dedublîndu-și valorile mereu în strînsă interdependență cu linia de bas, neîntreruptă, egală în valori și totuși într-o prefacere tensional-armonică continuă. Reluarea filonului de această dată în plinul formației, cu creșteri lăuntrice parcă de forță orchestrală și totuși de o neasemuită specificitate cameralã lipsită de orice element ornamental, potențează și mai mult măreția acestei fantasii care prinde în cele din urmă intensitatea cîntecului la orgă. Și partea finală — Allegro — este străjuită de aura liedului strofic, bogat în inflexiuni cromatice, în jocuri de linii contrapunctic complementare. Caracterul de lied, de cîntec fără cuvinte, devine și mai pronunțat în Minore, în melopeea recitată de violină în susurul pianului, apoi în marea creștere și amplificare la patru voci reale a cîntului. Și iarăși modulațiile succesive ca și acordurile de septimă multiform răsfrînte și insistent repetate caută depărtări de dincolo de zare ; puritatea poeticii sonore îmbibată în tonuri romantic nostalgice, stăruitoare revine pînă cînd, în Maggiore se prefigurează o rezolvare finală luminoasă, curmată însă și ea, prin aceleași acorduri disonante de septimă micșorată, înlănțuite unul de altul la interval de semiton suitor, caz fără precedent, pînă cînd acordul de septimă pe dominantă în răsturnarea a doua, pune capăt acestei tensiuni armonice fără seamăn, făcînd loc unui epilog, nici el lipsit de disonanțe, îmbunate însă în cele din urmă.

În vecinătatea constelației triourilor cu pian de Mozart se desăvîrșește acum în cadrul clasicismului vienez constelația triourilor cu pian de Haydn. Dimensiunile acestei constelații haydniene aflată în pragul împlinirilor ultime sunt uriașe. Influența exercitată de aceste „sonate pentru pian cu violină și violoncel“ asupra dezvoltării ulterioare a trioului cu pian ca gen și îndeosebi asupra dezvoltării în continuare a „marii sonate“ și apoi a „sonatei libere“ nu poate fi îndeajuns prețuită. Numai un Beethoven și mai tîrziu un Schubert au întrezărit și au clădit lumi situate dincolo de hotarele acestei lumi haydniene, cu prețul unor eforturi nemăsurate. Uimitoare sunt deschiderile pe care le face Haydn în tîrziul vieții, această convertire în lied, la scara formelor monumentale și într-o viziune de ansamblu asupra marilor filoane ale muzicii, cuprinzînd deopo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă efecte de consecinţă ale artei bachiene şi efecte de anticipaţie ale artei beethoveniene şi schubertiene, dacă nu cumva chiar brahmsiene. Organicitatea sistematicii compoziţionale creată de Joseph Haydn poate fi probabil comparată doar cu scara de valori perene create de Johann Sebastian Bach.

Cît de bogată în excepţii poate fi paleta de formule compoziţionale caracteristică atît de întinsei opere a lui Haydn ne-o arată una din cele mai enigmatice creaţii tîrzii, anume : *Trio în Mi bemol major*, ultima parte a „Marii triade". Probabilitatea existenţei unor corelaţii cu ultimele sonate pentru pian — în : *Do major ; Re major ; Mi bemol major* — compuse în anii 1794—1795 nu poate fi exclusă, firele legîndu-se firesc. Totuşi, acest *Trio* de excepţie se distinge printr-o dramaturgie încifrată în simbolica tonalităţilor de emanaţie barocă. Lucrarea se aseamănă cu o parabolă, fundată pe o poetică muzicală elevată, inspirată de estetica conţinutului, de nevoia zugrăvirii aproape programatice a unei desfăşurări de momente reunite în frescă. Haydn renunţă în prima parte — Poco Allegretto — la forma de sonată propriu-zisă, înlocuind-o cu o formă polistrofică de natură variaţional-contrapunctică şi de tip monotematic. Insistenţa asupra intervalului de cvintă, contrapunctat melodic şi complementar ritmic prin dedublarea lui, frecvenţa momentelor cromatic oscilante şi pregnanţa imitaţiilor în caracterul unui ricercar sau unei invenţiuni fugate, evocă atmosfera unei muzici atemporale, cu iz arhaic de marş cadenţat şi continuu revenind la o idee fixă. Antiteza, sprijinită pe aceleaşi argumente motivice, este expusă în Minore, în mi bemol minor. În această opoziţie dintre extreme sub aspectul interpretării psihologice se manifestă simbolica tonală barocă, de drept înscrisă în clasic. Şi tot în acest Minore, discursul modulează în Do bemol major, tonalitate adîncită prin repetare care sub aspectul corespondentei ei enarmonice, va domina începutul părţii a doua. Mai întîi însă se reinstituie Maggiore, extins în suprafeţe succesive, repetitive şi invariante în aparenţă, obsedante şi continuu pulsînde. Prima parte poate fi astfel interpretată sub forma unui tablou de gen, ilustrînd parcă un pelerinaj în şiruri nesfîrşite ce se pierd monoton la orizont, în timp ce alte şi alte şiruri venite în valuri şi purtînd însemnele identităţii concrete se perindă prin acelaşi loc. Orice se repetă obligatoriu în toate amănuntele, în afară de înfricoşătorul şi apoi înduioşătorul Minore.

Partea a doua — *Andantino ed innocentemente* — începe în *Si major*, revine la *Mi bemol major* — atins doar în treacăt într-un balans modulatoriu continuu, care insistă mult asupra funcţiunii subdominantei — se încheie în *mi bemol* minor, în cele din urmă pe acordul de septimă al acestei tonalităţi, printr-un acord parcă

Scanned with OKEN Scanner

agăţat în aer. Urmează o altă excepţie, o *Allemandă* (specifică suitei de dansuri) extinsă la scara formei de sonată şi investită cu toate atributele necesare. Dansul german — Finale. Allemande. Presto assai — se transformă instantaneu într-un tablou de gen, tema colaterală din expoziţia marii forme strofice de „sonată liberă" sugerînd onomatopeic ceea ce se cheamă pur şi simplu „Naturlaute", adică sunete din natură, însoţite de cascade sonore, de hanguri armonice rudimentare, de lanţuri de triluri. Mai importante încă sunt coralurile armonice conclusive, plasate în regiuni tonale îndepărtate şi foarte fluctuante. Licenţele lui Beethoven există fără discuţie. Nestemata impresionantului ciclu de mişcări extrem de riguros construit în totalitatea componentelor sale, rămîne însă impresionanta parte lentă — *Andantino ed innocentemente* —, copleşitorul cîntec fără cuvinte, cromatic în desenul melodic şi în expresia muzicală, înaltul lied de frumuseţe pură, investit cu calităţile piesei de caracter şi participînd în spirit clasic la viitoarea epocă a romanticului.

Ceea ce exemplifică Haydn prin aceste creaţii sistemic novatoare şi stilistic devansatoare ţine în egală măsură de ştiinţa muzicii şi de arta sunetelor. Aprecierea demersurilor compoziţionale şi a valorilor durate se poate face la modul cuvenit prin raportarea trăsăturilor de excepţie la mentalitatea epocii, la sfera judecăţii comparative preocupată intens de sublinierea corespondenţelor existente între ştiinţă şi artă.

În secţiunea întîi din *Istoria teoriei culorii*, publicată după întîrzieri repetate, în 1810, Goethe ţine să precizeze : „Oamenii sunt în general mai apţi pentru artă decît pentru ştiinţă. Prima aparţine în mare parte lor înşişi, cea de a doua în mare parte lumii. [illegible] una poate fi gîndită o dezvoltare în succesiune pură, pe cînd cealaltă abia dacă poate fi închipuită în afara unei îngrămădiri infinite. Dar ceea ce determină cu precădere diferenţa constă în următoarele : arta se finalizează în operele ei particulare iar ştiinţa ne apare ca nemărginită". Puţin mai jos, concentrînd privirea asupra comparaţiei dintre artă şi ştiinţă, Goethe continuă : „...aşa cum arta se reprezintă mereu pe deplin în fiecare operă de artă, tot astfel ştiinţa ar trebui să se înfăţişeze de fiecare dată în fiecare temă tratată separat. Pentru a ne apropia însă de o asemenea condiţie, nu ar trebui să se excludă în cadrul activităţii ştiinţifice nici una dintre forţele omeneşti. Abisurile intuiţiei, o sigură scrutare a prezentului, profunzime matematică, exactitate fizică, înălţimea raţiunii, ascuţimea minţii, fantezie înflăcărată şi mobilă, bucuria resimţită în faţa senzorialului, nimic nu poate lipsi în vederea cuprinderii în emoţie vie şi fertilă a clipei, întrucît doar prin aceasta singură poate lua fiinţă o operă de artă, orice conţinut ar avea ea".

Scanned with OKEN Scanner

Tot în acest loc, în încheierea „considerațiilor despre teoria culorii și tratarea culorilor la cei vechi, greci și romani", extrapolînd pentru a conclude asupra prezentului, Goethe cercetează orizontul contemporaneității și starea lucrurilor în totalitatea artei și științei germane, reliefînd cu tărie un ansamblu de fenomene definitorii în mișcarea ideilor precum și înlăuntrul unui stil de epocă supraordonator și atotcuprinzător, clasic în suma caracteristicilor sale. Condiția creatorului de artă aflat la cumpăna veacurilor și la răspîntia epocilor, situația generală la care participă și marii muzicieni ai timpului respectiv, sunt descrise cu rar întîlnită capacitate de pătrundere a realității de către Goethe : „Niciodată indivizii nu s-au izolat și nu s-au delimitat unii de alții mai mult ca acum. Fiecare ar vrea să reprezinte universul și să-l înfățișeze în sinea lui ; dar cuprinzînd cu pasiune natura, el se vede de asemenea nevoit să-și asimileze și lucrurile venite pe căile tradițiilor, adică ceea ce au făcut alții. Nu o face pe deplin conștient, atunci se va lovi de ele fără să-și dea seamă ; nu le primește deschis și conștiincios, atunci le va lua în stăpînire pe ascuns sau inconștient ; nu dorește să le aprecieze cu recunoștință, apoi alții îl vor pîndi : este destul să știe să prelucreze cu iscusință și să împreuneze într-o individualitate semnificativă lucruri proprii și străine, primite nemijlocit și mijlocit din mîinile naturii sau ale predecesorilor, și totdeauna și pentru toți va rezulta de aici un mare avantaj. Și cum aceste împreunări sau deveniri se petrec apoi deopotrivă repede și impetuos, tot așa din ele trebuie să izvorască și o stare de concordanță, anume ceea ce în artă se obișnuiește a se numi stil, datorită căruia indivizii sunt apropiați tot mai mult unii altora, fiind tocmai prin aceasta mai mult evidențiați, mai mult favorizați decît dacă tind să se distanțeze prin ciudate particularități caricaturale".

Acesta este și climatul unei vieți muzicale multiform stratificate, în care se integrează Ludwig van Beethoven, în care își durează opera lui artistică, înălțată în solul unei culturi constituite, pe fundamentele unui stil de epocă, existent și închegat. Distanțarea personalităților creatoare, unele de altele, precum și apropierea acestora în cîmpul larg și răscolit al componentelor de stil, este reală. Într-o lume trecută prin fazele iluminismului, într-o vreme în care cercetarea naturii întărise certitudini și mărise dileme, în contextul unor mari mutații politice și sociale în desfășurare, creatorii de muzică se adîncesc în observarea stăruitoare a naturii muzicii. Problematica întîlnită în opera lui Haydn, avîntarea temerară în natura sistematicii și simbolicii tonale, reluarea ciclică a unor lucruri învăluite în taine, toate acestea mărturisesc o stare de spirit cu care se identifică sau se confruntă Beethoven, și încă pe parcursul întregii sale

Scanned with OKEN Scanner

vieți. Într-o situație în care învățații tind să smulgă naturii legile ei, văzînd natura în tot și în toate, inițiații în arta sunetelor tind să pună un semn de egalitate între „natură" și „tradiție", între istoria muzicii (ca atotcuprinzătoarea lume de reprezentări sonore culte) și varietatea școlilor și curentelor ivite la orizontul unor stiluri reunite prin metamorfoze în stiluri temporal reprezentative supuse necurmatelor prefaceri. Între prezent și trecut, între arta unor școli și epoci, a unor personalități proeminente și creatori coborîți în anonimat se fac mai bine văzute vastele rețele de vase comunicante care le leagă. Într-un univers sonor în expansiune, creatorul de muzică este un experimentator conștient, cunoscător de lucruri, în contact cu noul ivit, un selector de valori de crez artistic, de soluții novatoare. Tot în locul amintit din Istoria teoriei culorii, Goethe subliniază în trecere ideea care putea să călăuzească și pe creatorul de muzică, prins în mrejele teoriilor la ordinea zilei : „Experiențele sunt mijlocitoare între natură și concept, între natură și idee, între concept și idee". Nu poate să încapă nici o îndoială că acestea sunt date ale unei concepții despre lume și viața la care participă și Beethoven. În ansamblul culturii muzicale clasice se distinge clasicul ctitor de valori singulare. Beethoven creează dezvoltînd, împlinind, desăvîrșind, reluînd, particularizînd, consolidînd ; el comunică în limbajul epocii, prin intermediul unor valori stilistice definite și contrase în modalități modern-reprezentative cărora, la rîndul lui, le conferă un alt sens, prin referire la o poetică sonoră în ascensiune, culminantă prin voința artistică și conștiința de sine a lui Beethoven. Dotat cu alese însușiri de constructor și dramaturg în ale artei sunetelor, cu un simț al formei și al acțiunii sonore dintre cele mai rare, intuitivul și rationalul Beethoven operează una după alta selecții rezultate din cunoașterea operelor de o viață ale unui Bach și Händel, Mozart și Haydn. Temperamental și conceptual opusul lui Haydn, Beethoven își va afla în creația și mai cu seamă în sistematica acestuia propria lui polaritate. Față în față cu natura muzicii, cu arta anteriorității extinsă treptat spre timpurile Renașterii, Beethoven contemplă lucid criteriile de ordine și de regularitate statornicite, focalizîndu-și privirile asupra efectelor de consecință, deosebind în marea trecere a lucrurilor ceea ce decurge în chip viu și folosibil din totul moștenirii. Obiectivizarea formei muzicale în totalitatea factorilor ei, și, în paralel, subiectivizarea intensivă a poeticii sonore provin din această istoricizare condiționată a gîndirii muzicale, corespunzînd unei atitudini afirmative față de trecut, de valori și direcții existente. Afinitățile elective cultivate de Beethoven le aflăm transfigurate și personificate în opera lui.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste fenomene se evidențiază cu pregnanță în largul creației lui Beethoven în genul sonatei de pian cu violină și violoncel. Nu întîmplător, pe acest tărîm se ridică ceea ce peste vremi va rămîne *Opus 1*. Pornind din Bonn, Beethoven bate de două ori drumul Vienei ; întîia oară în 1787, pentru a învăța cu Mozart, întorcîndu-se după numai cîteva săptămîni ; a doua oară în 1792, pentru a studia cu Haydn, după trecerea din viață a lui Mozart. Beethoven vine ca să-și asimileze stilul lui Mozart și stilul lui Haydn. Mentorul său în ale muzicii îl anunțase lumii, în martie 1783, drept „un al doilea Mozart". Acest mentor este Christian Gottlob Neefe, autor între altele al unor Sonate pentru clavecin, prima din cele publicate în 1774 fiind dedicată lui Carl Philipp Emanuel Bach. Totodată, Neefe cunoaște experiența Școlii de la Mannheim. Schubart (1784) îl portretizează pe cel care l-a preformat pe Beethoven în următorul fel : „Neefe. Unul din cei mai temeinici și plăcuți compozitori ai vremii noastre. El s-a făcut cunoscut prin opere comice, lieduri, piese pentru pian — însă în cea mai mare măsură prin punerea în muzică a Odelor lui Klopstock. Această din urmă lucrare a fost cu adevărat o întreprindere temerară și a reușit superb. Melodiile sale sunt în genere adecvate marelui spirit al lui Klopstock și exprimă excelent sentimentul adînc și melancolic al acestuia. (...) Scriitura lui Neefe este foarte pură iar melodiile sale sunt adesea fermecător de frumoase. Alegerea tonalităților este foarte fericită, deoarece el simte profund că fiecare poezie bună posedă tonul ei propriu". La vîrsta celor 22 de ani, Beethoven venise la Viena, în 1792, ca să se perfecționeze, să surprindă „ceea ce nici un studiu și nici o artă" n-ar putea mijloci, anume „expresia caldă, deplină, vie" cum subliniază Neefe — în prefața la Odele după Klopstock — în căutarea adevăratei arte a cîntului, a glăsuirii simple, naturale. Același Schubart, animat de idei revoluționare, cuprins de curentul „Furtună și avînt", autorul „Cronicii germane" (1774—1776), care a exercitat influențe asupra gîndirii lui Beethoven, descriind „caracterele unor muzicieni celebri" (1784) adaugă la profilul despre Haydn (mai înainte amintit) următoarele cuvinte semnificative : „Missele sale indică o gîndire înaltă, o solidă cunoaștere a legilor artei sunetelor precum și o inimă bogată. Simfoniile sale sunt de drept prețuite în întreaga Europă, deoarece sunt realizate în veritabilul stil al genului, ușor executabile, scrise cu foc țîșnind și adesea cu dispoziție originală. În fine, datorită lucrărilor sale pentru pian, el a devenit favoritul tuturor cunoscătorilor. Acestea sunt nu numai temeinic făcute și potrivite naturii instrumentului, ci se disting înainte de toate prin neobișnuita frumusețe a desfășurărilor melodice. Muzicile sale în chip de Adagio, Largo, Andante, Cantabile,

Scanned with OKEN Scanner

Aceste fenomene se evidențiază cu pregnanță în largul creației lui Beethoven în genul sonatei de pian cu violină și violoncel. Nu întîmplător, pe acest tărîm se ridică ceea ce peste vremi va rămîne *Opus 1*. Pornind din Bonn, Beethoven bate de două ori drumul Vienei ; întîia oară în 1787, pentru a învăța cu Mozart, întorcîndu-se după numai cîteva săptămîni ; a doua oară în 1792, pentru a studia cu Haydn, după trecerea din viață a lui Mozart. Beethoven vine ca să-și asimileze stilul lui Mozart și stilul lui Haydn. Mentorul său în ale muzicii îl anunțase lumii, în martie 1783, drept „un al doilea Mozart". Acest mentor este Christian Gottlob Neefe, autor între altele al unor Sonate pentru clavecin, prima din cele publicate în 1774 fiind dedicată lui Carl Philipp Emanuel Bach. Totodată, Neefe cunoaște experiența Școlii de la Mannheim. Schubart (1784) îl portretizează pe cel care l-a preformat pe Beethoven în următorul fel : „Neefe. Unul din cei mai temeinici și plăcuți compozitori ai vremii noastre. El s-a făcut cunoscut prin opere comice, lieduri, piese pentru pian — însă în cea mai mare măsură prin punerea în muzică a Odelor lui Klopstock. Această din urmă lucrare a fost cu adevărat o întreprindere temerară și a reușit superb. Melodiile sale sunt în genere adecvate marelui spirit al lui Klopstock și exprimă excelent sentimentul adînc și melancolic al acestuia. (...) Scriitura lui Neefe este foarte pură iar melodiile sale sunt adesea fermecător de frumoase. Alegerea tonalităților este foarte fericită, deoarece el simte profund că fiecare poezie bună posedă tonul ei propriu". La vîrsta celor 22 de ani, Beethoven venise la Viena, în 1792, ca să se perfecționeze, să surprindă „ceea ce nici un studiu și nici o artă" n-ar putea mijloci, anume „expresia caldă, deplină, vie" cum subliniază Neefe — în prefața la Odele după Klopstock — în căutarea adevăratei arte a cîntului, a glăsuirii simple, naturale. Același Schubart, animat de idei revoluționare, cuprins de curentul „Furtună și avînt", autorul „Cronicii germane" (1774—1776), care a exercitat influențe asupra gîndirii lui Beethoven, descriind „caracterele unor muzicieni celebri" (1784) adaugă la profilul despre Haydn (mai înainte amintit) următoarele cuvinte semnificative : „Missele sale indică o gîndire înaltă, o solidă cunoaștere a legilor artei sunetelor precum și o inimă bogată. Simfoniile sale sunt de drept prețuite în întreaga Europă, deoarece sunt realizate în veritabilul stil al genului, ușor executabile, scrise cu foc țîșnind și adesea cu dispoziție originală. În fine, datorită lucrărilor sale pentru pian, el a devenit favoritul tuturor cunoscătorilor. Acestea sunt nu numai temeinic făcute și potrivite naturii instrumentului, ci se disting înainte de toate prin neobișnuita frumusețe a desfășurărilor melodice. Muzicile sale în chip de Adagio, Largo, Andante, Cantabile,

Scanned with OKEN Scanner

Rondo și Variațiuni par să-i fi fost inspirate de însăși zeița Harmonia. Atît de instructive pentru interpret și atît de plăcute și interesante pentru ascultător doar puține piese au mai fost scrise în Germania. Geniul îl aclamă iar omul potrivit îi absoarbe cu satisfacție sunetele".

La acest Haydn vine Beethoven — conform înțelegerii prealabile de la Bad Godesberg — în noiembrie 1792, pentru a se iniția și pentru a-i rămîne discipol pe durata întregului an 1793, practic pînă în preajma celei de a doua călătorii a maestrului în Anglia, întreprinsă la mijlocul lui ianuarie 1794. Nu exercițiile de contrapunct l-au interesat pe Beethoven, ci spiritul acestui om care întruchipa natura culturii muzicale clasic-vieneze, culminîndă prin modernitatea ei și adîncimea tradițiilor întrepătrunse. Uneltele de compoziție, Beethoven avea să și le ascută cu alții, mai pe ascuns, mai pe față ; dar din gîndirea artistică a acestor dascăli și sfetnici în ale teoriei și practicii cotidiene, Beethoven va prelua mai nimic, fie ei Johann Schenk, Johann Georg Albrechtsberger sau Ferdinando Salieri. Arta pianistului și cea a improvizatorului Beethoven au rămas probabil aceleași cu care venise. Haydn, schițînd un „curs de compoziție", putea să ofere creații peste creații, permițînd citirea și studierea partiturilor în curs de realizare. Și cîte nu erau ! Pentru a umbla pe culmi, exista oare o posibilitate mai fericită ?

Haydn conversează cu acel Beethoven care încă în anul 1824 își va arăta interesul estetic pentru noua ediție a celebrei *„Metode de pian"* a lui Carl Philipp Emanuel Bach, cu omul care va insista asupra scrierii de estetică apărută în anul 1771 la Leipzig : *„Observații asupra corespondenței dintre poezie și muzică"* de Daniel Webb, tradusă din engleză în germană de Johann Joachim Eschenburg. Atît ca aplicare la poezie cît și la arta sunetelor, Webb reduce sfera pasiunilor omenești la patru categorii : tristețe ; mîndrie ; furie ; dragoste. Totodată, autorul subliniază importanța structurilor și accentelor ritmice în reprezentarea unor pasiuni anumite. Beethoven venise la Haydn pentru a cunoaște cît mai multe lucruri noi — și vechi — legate de ceea ce se numea „ein rechter Satz", o scriitură (sau factură) corectă. Înainte de a lua în considerație raporturile artistice dintre Haydn și Beethoven, de a căuta răspuns unor întrebări stăruitoare, este util de a parcurge cîteva file referitoare la gîndirea despre muzică a unor vremuri revolute — și neamintite pînă acum —, adică răscolirea unor probleme cu rezonanțe practice și estetice, elucidate doar parțial timp de un secol. Analiticul și imaginativul Beethoven, tipul de om și artist care explorează deopotrivă direcțiile emoționalului poetic și ale convenționalului muzical, nu poate fi pe deplin înțeles în afara literaturii de specialitate pe care

Scanned with OKEN Scanner

a întîlnit-o în cale, care exista ca atare, integrată fiind în resortul *artelor şcolare*. Conştientizarea reacţiilor emoţionale în cadrul receptării desfăşurărilor sonore cu caracter artistic, a actelor de compoziţie muzicală cu finalitate culturală şi socială constituia o problemă de prim ordin, deschisă şi atrăgătoare, o prezenţă constantă în viaţa lui Beethoven, care ştia de altfel prea bine că judecăţile estetice nu pot fi mai mult decît interpretări individuale.

În acest sens devine necesară în acest loc o incursiune în lumea unor manuale mai vechi, fără de care o seamă de elemente convergente spre ceea ce numim estetica sonatei clasice nu pot fi imaginate şi proiectate cu adevărat la scara cuvenită, fără de care însă nici regîndirea din temelii a unor aspecte şi înmulţirea atîtor soluţii înnoitor-beethoveniene dar firește adînc implantate în solul artei „celor mai vechi" nu pot fi îndeajuns înţelese. Alegem în acest scop mai întîi cîteva fragmente din metoda concepută în formă de dialog, numită pe scurt, *„Vierfaches Musikalisches Kleeblatt"* de Daniel Speer, apărută în ediţia a doua (revăzută şi completată faţă de versiunea din 1687) la Ulm, în anul 1697. Merită să încercăm schiţarea în traducere a titlului original, care sună după cum urmează :

„Metodă acum bine îmbogăţită, fundamental justă, scurtă, uşoară şi necesară asupra Arţei Muzicale, sau Trifoi muzical cu patru foi, în care se poate vedea cum se cer învăţate în chip adecvat şi în scurt timp : I. Cîntul coral şi cel figural ; II. Tratarea clavirului şi a basului general ; III. Mînuirea diferitelor instrumente de coarde cu arcuş şi de suflat ; IV. Compoziţia vocală şi instrumentală. Pentru uzul liber al celor ce predau şi învaţă, publicată pentru a doua oară de către Daniel Speer..."

Spicuim din cuprinsul celui de al *Patrulea şi ultim trifoi, despre compoziţie şi ceea ce este necesar să se observe la aceasta* următoarele paragrafe — ştiind că Daniel Speer s-a inspirat în pasajele referitoare la teoria contrapunctului din *Arte practica & poetica* (1653) de Johann Andreas Herbst, iar în privinţa metodelor de elaborare pe bază retorică precum şi a teoriei fugii din *Musica poetica* (1643) de acelaşi autor — : „Ce este compoziţia muzicală ? Este asamblarea corespunzătoare, graţioasă şi plăcută a multor sau puţinor voci, şi o desfăşurare ordonată în manieră a cîntului. De cîte feluri este compoziţia muzicală ? De două feluri : lucrări vocale şi lucrări instrumentale. Cum şi în ce fel se compune o piesă muzicală sau un cînt ? La oricare piesă, fie ea vocală sau instrumentală, sunt de observat trei părţi, adică : începutul ; mijlocul ; încheierea. De

Scanned with OKEN Scanner

cîte feluri este începutul? De două: fie în plinul vocilor, cînd 3, 4, 5, 6 sau mai multe voci încep împreună, fie că vocile intră una după alta, desfășurîndu-se adică în felul fugii sau concertului. Ce este mijlocul și de cîte feluri este? Mijlocul este cuprins între începutul și încheierea compoziției unui cînt, fiind tot de două feluri: el constă sau dintr-o simplă înlănțuire a consonanțelor, sau dintr-o tratare complexă de genul concertului sau fugii. Ce este însă încheierea sau finalul unui cînt? Este ultima clauzură, locul în care toate vocile trebuie să se reunească cît se poate de plăcut, factura trebuind din această cauză să fie înainte de toate frumoasă și bună, căci și răspînditul proverb glăsuiește: de-i bun sfîrșitul, bun este totul. De cîte feluri este finalul sau încheierea? De două: obișnuită; neobișnuită. Obișnuită, atunci cînd tonul sau modul de mai înainte se păstrează; neobișnuită, cînd se face o abatere de la tonul sau modul dinainte, sfîrșindu-se într-altul. Ce se mai cere observat în actul compoziției? Următorul, anume că: este necesar a se ști felurile cînturilor. Cîte feluri de cînturi există? Patru: felul motetului, muzica evoluînd cu gravitate, cu multe voci vocale și uneori în sincronie cu instrumente, sau în chip alternativ prin coruri, sau simplu împreună; felul ariei, care constă dintr-o grațioasă și plăcută factură în forma melodiilor de coral, foarte răspîndită și uzuală în prezent; felul concertului, în care o voce se întrece cu alta într-un chip plăcut auzului; felul fugii, în care vocile intră una după alta, în care o temă este desfășurată în tonurile cele mai adecvate, în măsura în care acestea o permit. Astfel este de observat mai cu seamă în cazul lucrărilor concertante precum și al celor fugate, faptul că dintr-o piesă pe patru voci poate fi făcută una pe zece voci, după cum au dovedit compozitori celebri care și-au încredințat partiturile tiparului: concepînd desfășurarea muzicală în întregul ei pe patru voci, în care doar sonatele sunt realizate pe șase voci, într-o factură anume precizată în care o voce vocală plasată în registrul mediu sau grav umple țesătura sonoră, sau concertează fie cu basul fie cu altă voce; în rest însă, totul se cîntă *in ripieno*, într-o însoțire în egalitate prin dublare".

În același context, Daniel Speer ne transmite și descrierea unor genuri instrumentale sau mixte: „*Concerto*, o piesă de factură artistică, în care vocile se alternează în cînt asemenea unei întreceri. *Sinfonia*, o piesă instrumentală pusă la început sau la mijloc, și care se repetă. *Sonata* este ca și Sinfonia, necesitînd însă o interpretare mai calmă și mai serioasă". Într-o fază barocă în care diferențele dintre designațiile contrapunctice sunt încă supuse unor fluctuații și

Scanned with OKEN Scanner

relativizări — pînă la apariţia peste un pătrat de veac a unui autoritar *Gradus ad Parnassum*, de Fux —, Speer încearcă să ilustreze procedee uzuale, ilustrînd prin exemple muzicale destul de anoste ceea ce el ca şi breasla muzicanţilor acceptă drept *Art* (fel), *Weise* (metodă), *Gattung* (cînd specie, cînd gen), *Manier* (manieră sau stil), *Gestalt* (aspect, formă), *Sorte* (varietate). În ciuda relativităţii care domneşte pe alocuri se desenează însă conceptul de metodă de compoziţie ; acest lucru prezintă un interes deosebit, deoarece metoda de compoziţie — afirmată sau negată la nivelul timpului respectiv, aici al anului 1697 — este caracterizată drept un sistem de reguli cu finalitate artistică, condiţionînd felul de a fi al unor modalităţi formal-constructive şi tematic-operaţional posibile, aplicabile la concret în condiţii date, particularizabile înlăuntrul unor genuri diferite şi diferenţiabile extensiv în cuprinsul unei piese sau al unor colecţii de piese de aceeaşi factură sau problematică, pur vocale sau instrumentale, mixte, camerale, concertante, orchestrale, scenice. Acestor sfere de probleme le corespunde întrebarea şi răspunsul lui Speer : „În ce constă compoziţia muzicală ? În împletirea graţioasă şi încîntătoare a unei armonii sau melodii, prin care inimile şi sufletele sunt îmbucurate şi înviorate, îmboldite spre receptarea dulcei îndeletniciri de a face muzică". La fel de actuală — ţinînd seamă de concepţia generală despre arta sunetelor de atunci — dar ceva mai usturătoare este mica concluzie pe care o trage Speer, înainte de a arăta amatorilor de muzică ceea ce poate el : „Nu există reguli precise în privinţa compoziţiei muzicale, sau a realizării unei armonii ? Desigur că există destule de acest fel, despre care unii au şi publicat tratate de compoziţie, făcînd pe larg consideraţii minuţioase, atît de îndepărtate încît multora le vine greu numai să le citească, dar să le înţeleagă sau să înveţe ceva din ele".

Cea de a doua lucrare din care vor urma citate în traducere, aparţinînd lui Philipp Christoph Hartung, a apărut în anul 1749 la Nürnberg, purtînd interminabilul titlu : „*Musicus theoreticus practicus, în care pot fi aflate — I — Demonstrativă teorie a muzicii, fundată pe adevăratele ei principii, liberată de multe subtilităţi aritmetice, precizîndu-se în schimb alternarea armoniilor şi a scalelor ce se formează în consecinţă, melodia izvorîndă din armonie, împreună cu mai multe alte chestiuni importante care au rămas pînă acum încă neenunţate*, şi — II — *Studiul metodic al clavirului, cu reguli şi exemple la care se adaugă o iniţiere cu privire la realizarea unor fantasii fugate, referitoare la o justă executare a coralului precum şi o bună utilizare a nou-inventatului Circuli*".

Scanned with OKEN Scanner

Johann Nikolaus Forkel citează compendiul lui Hartung în *Allgemeine Litteratur der Musik*, în anul 1792. O altă somitate, Johann Adam Hiller remite următoarea apreciere a situației generale în „*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*", *Leipzig*, 1768 — „Știri și anunțuri săptămînale referitoare la muzică" : „În prezent ne lipsește încă un sistem complet al muzicii. Prätorius și Kirchner au crezut poate că ar fi elaborat sisteme ; lucrările lor nu sunt însă nimic altceva decît compilații, lipsite de selecție și aplicație. Muzica a și luat de atunci o cu totul altă înfățișare, astfel încît explicațiile și descrierile ar trebui să fie în cea mai mare parte altfel făcute. Mitzler și Scheibe avuseseră odinioară intenția de a oferi lumii o astfel de lucrare ; ambii au lăsat promisiunea neîmplinită. Amîndoi trăiesc încă : oare o vor mai îndeplini ? Ca proiect al unei astfel de lucrări poate fi privită Orchestra nou inaugurată a lui Mattheson, deși acesta avea aici numai intenția de a oferi unor amatori de muzică neinstruiți noțiunile cele mai de trebuință. Cu o mină destul de filosofică, înveșmîntată în fraze scurte, a publicat în anul 1749 un anume P.C. Humanus o demostrativă teorie a muzicii care, chiar dacă nu constituie încă un sistem, poate să ofere totuși o bună temelie în acest scop. După părerea noastră se află în această carte mică mai multe decît în destule dintre foliantele groase". Humanus, pe numele său adevărat Philipp Christoph Hartung, afirmă o seamă de principii, printre care *prioritatea experienței* — : „rațiunea oferă și auzul primește" —, *deducerea melodiei din armonie*, autorul insistînd asupra caracterului inductiv al metodei.

Musicus theoretico-practicus de Hartung este în ansamblul literaturii de specialitate a timpului o lucrare originală, modernă, deschisă unor înnoiri de natură pre-clasică. Noutatea poate cea mai subliniată constă în teoria modulației, concis tratată și cu sentimentul modernității, adică în „buna utilizare a nou-inventatului Circuli. În schimb, atît teoria afectelor, a basului general cît și teoria contrapunctului și a tonurilor sau modurilor autentice și plagale cedează direct proporțional cu acentuarea legăturii dintre receptarea fenomenului sonor artistic și apercepția muzicală, dintre opera de artă muzicală și interpretarea ei estetică. Efectul mersului armonic (Harmonie-Gang) și al mersului melodic (Scala-Gang), adică ideea evoluțiilor armonico-melodice dinlăuntrul desfășurării muzicale oricît de lungi sau oricît de scurte — totul supunîndu-se criteriului divizibilității în articulații cuprinse — realizează trimiteri directe la o problematică muzical-estetică de natură clasică. Dar să dăm curs unor aserțiuni ale lui Hartung, unor paragrafe alese din primul capitol :

Scanned with OKEN Scanner

„Experienţa ne învaţă că ceea ce sună frumos trebuie să fie ascultat îndelung, fapt ce devine în cele din urmă de nesuferit. Experienţa ne arată că unele sunete izolate, concomitente sau succesive, pot fi plăcute unui om şi să displacă altuia. [...] Deoarece raţiunea ştie din experienţă că sunetul frumos nu produce la toţi oamenii aceeaşi impresie, ea cercetează cauzele acestei deosebiri. În cercetarea ei, raţiunea găseşte că astfel de diferenţe depind de proasta dispoziţie a urechii, adesea de obişnuinţa îndelungată a auzului, de asociaţii mohorîte sau vesele trezite de o anume sonoritate, de încăpăţînarea sau iubirea de sine, adesea de mai multe dintre acestea sau de alte cauze. De aici decurge faptul că în contemplarea unei sonorităţi frumoase, raţiunea ia urechea şi auzul desigur ca receptori dar nu şi drept arbitri infailibili, năzuind dimpotrivă spre ceva mai sigur. Ca urmare a tuturor acestor motive, raţiunea cercetează astfel cauza fenomenului sonor, a sunetului frumos luat ca o entitate distinctă, a sunetelor frumoase văzute în simultaneitatea şi succesivitatea lor. Cauza sonorităţii urîte sau frumoase se tratează în ştiinţa naturii şi în matematică. Cînd raţiunea a cuprins în concepte şi concluzii observaţiile legate de fenomenul sonor frumos, astfel încît ele să fie comprehensibile şi convingătoare pentru intelect, atunci aceasta se cheamă o *ştiinţă*. Formularea orală sau în scris a acestei ştiinţe se numeşte o *doctrină*. Predîndu-se din această ştiinţă numai cauzele frumos-sunîndului, atunci aceasta se numeşte o *doctrină teoretică*. Predîndu-se însă pe lîngă aceasta cum anume — dincolo de cunoaşterea adevăratelor cauze — pot fi realizate de unul singur sonorităţi frumoase, atunci aceasta se cheamă o *artă*, iar *doctrina* este atunci o *doctrină teoretico-practică*. Ştiinţa, doctrina ştiinţifică şi doctrina practică, luate la un loc sau separat, se numesc cu un singur termen *Muzică*. Totodată este cunoscut că intonarea frumoaselor desfăşurări create, precum şi semnele sau notele scrise pe hîrtie şi reprezentînd frumos-sunîndul imaginat, se obişnuieşte a se numi de asemenea *Muzică*“.

„Vocile instrumentale sunt plăcute urechii omeneşti, cînd se păstrează în limitele ambitusului vocilor umane şi nu îl depăşesc prea mult pe acesta, nici în acut şi nici în grav“.

„Armoniile constituie baza melodiilor, precum legea este baza moralităţii. Voinţa este atît de fertilă încît voieşte şi doreşte mereu cîte ceva, dar dacă este şi drept, aceasta o decide legea. Un cap ingenios lesne va vrea să producă şi să cînte mereu melodii ; dacă sunt însă şi corecte, aceasta o decid regulile armoniei. [...] Melodiile scurte pot fi reţinute în gînd iar ordinea lor se lasă cuprinsă în memorie. Melodiile lungi, care nu se împart în fraze, sunt neinteligibile“.

Scanned with OKEN Scanner

În încheierea capitolului al XXVII-lea, Hartung precizează : „Experiența ne învață că suntem conștienți de impresiile plăcute pe care ni le produce muzica. Mișcarea proporționată a corpurilor sonore acordabile și făcute să răsune ne impresionează auzul. Sufletul o resimte. Dar dacă imaginea sonoră se formează mai întîi de către suflet, sau dacă sufletul percepe numai imaginea sonoră gata formată de către auzul atît de măiestru construit precum și de către organele sale, nu este voie să i se pretindă unui muzician a ști astfel de lucruri, mai înainte ca filosofii să fi explicat limpede și în modalități mai puțin contradictorii legătura dintre suflet și trup".

„Dorind să realizăm prin intermediul muzicii ceva bun, trebuie să învățăm care muzică anume ar putea să desfete sufletul omului".

Ultimele paragrafe ale capitolului al XXXIII-lea sugerează dimensiunile esteticii muzicale clasice : „Muzica este atît de bogată încît poate să imite și să impresioneze prin melodii frumoase și prin armonii pline de variație toate simțirile nevinovate ale inimii. Muzica este de asemenea atît de bogată încît la nevoie este capabilă să imite prin melodii rele și prin disonanțe pustii — care însă totuși trebuie să-i asculte regulile ei — toate afectele sălbatice și urîte".

„Melodie înseamnă ordinea acelor sunete care prin intrarea lor în armonie aparțin unei singure voci". Acest enunț introductiv la capitolul al XVII-lea atrage după sine alte lămuriri privind calitatea și cantitatea elementelor participînd la scriitura corectă, la factura pură și cauzalitatea mersului vocilor : „Există melodii principale, melodii intermediare, mari-compuse și mici-compuse, simple, regulate, defective, melodii bine sau rău mensurate, sărace, bogate, frumoase, supărătoare, clare, neclare, lente, repezi, amestecate, melodii înviorătoare sau liniștitoare, cuviincioase, necuviincioase, lungi, scurte, mijlocii, repetînde, imitînde ; există chiar mai multe feluri de melodie, precum ne învață experiența și înțelege oricine. Deoarece muzica se folosește numai de sonorități frumoase, este firesc și potrivit ca și conținutul fiecărei melodii să fie sonoritate frumoasă. Acei artiști care se străduiesc să imite acum prin melodii toate întîmplările care sunt însoțite de sunete, producînd printr-o imitație naturală un efect urît, nu-și află loc în rîndul *muzicienilor* ci în cel al *comedianților*, deoarece obiectul principal al acestora este o reprezentare naturală, fie ea frumoasă sau oribilă".

„Atenția auzului și intelectului omului muritor este prea imperfectă pentru a observa în același timp mai multe melodii. Astfel omul se concentrează numai asupra unei singure melodii, cel mult asupra a două melodii concomitente. Celelalte voci însoțitoare dispun auzul doar în măsura în care armonizează, și nu prin faptul

Scanned with OKEN Scanner

că în succesiunea lor aceasta observă o ordine anume. În consecinţă nu este necesar de a se conferi unei voci aceeaşi frumuseţe ca şi celorlalte, ci dimpotrivă, mai bine ca una din toate vocile să poarte melodia principală. Melodia principală se cere plasată în vocea spre care auzul se îndreaptă de preferinţă. Aceasta desigur nu este vocea de bas ci vocea superioară, care produce auzului, din cauza vibraţiilor mai repezi, cele mai plăcute senzaţii".

Teoria armoniei întregeşte observaţiile privitoare la teoria melodiei, cum arată unele paragrafe din capitolul al XVIII-lea: „În cuprinsul armoniilor am găsit pretutindeni patru voci, dintre care fiecare respectă o anumită ordine în mersul ei suitor sau coborîtor; fiecare ordine se numeşte melodie; ordinea cea mai importantă se numeşte melodia principală. Ordinea devine frumoasă cînd o voce primeşte fie octava, fie cvinta sau terţa armoniei respective. În teoria armoniei am recunoscut patru consonanţe, de pildă *do, mi, sol, do*: auzite în succesiunea lor, cele patru consonanţe constituie totodată cea mai concisă melodie naturală. Am observat consonanţele celor trei armonii interdependente într-o ordine corespunzătoare înălţimilor. Această ordine se numeşte *scala*, iar cînd mersul scalei corespunde mersului armoniilor, atunci acesta consituie cea mai scurtă şi cea mai naturală melodie".

Procesul de reducere logică a substanţei muzicale la arpegiu şi gamă, precum şi motivarea gamei ca sumă a sunetelor reunite în funcţiile tonale principale, atît de limpede puse în evidenţă de Hartung, constituie baza gîndirii muzicale clasice. Arpegiul major sau minor, în desfăşurare suitoare sau coborîtoare, ca şi gama majoră sau minoră, în mers ascendent sau descendent constituie materia sonoră de referinţă, însăşi esenţa întregii tematici muzicale clasice, a puzderiilor de melodii formate din unul şi acelaşi fond. Eliminarea modurilor vechi şi apoi revenirea la acestea, îndeosebi la modurile plagale, la *hypodorius* (pe *re*), *hypophrygius* (pe *mi*) şi *mixolydius* (pe *sol*) nu schimbă nimic în această ordine severă, ca şi mărirea coeficientului de cromatizare a gamei diatonice, sau înmulţirea disonanţelor, a modulaţiilor şi a succesiunilor armonice mixte, plutitoare. Sistemul regulilor precise lasă fanteziei creatoare suficient loc, dar o şi obligă la ordine, la promovarea frumosului. Şi tocmai clasicismul vienez, prin Haydn, Mozart şi Beethoven se transformă în raport cu înţelesurile artistice noi şi originale, conferite arpegiului şi gamei tematic absolutizate şi înzestrate cu energii expresive şi constructive, capabile să străbată şi să susţină enorme desfăşurări sonore de complexitatea sonatei, a ciclului de mişcări bazat pe estetica sonatei clasice. Oratoriul şi simfonia de proporţii monumentale, cu solişti, coruri şi orchestră, reprezintă în clasicism cea mai magnifică modalitate de

Scanned with OKEN Scanner

reprezentare artistică scenică a unui conținut definit. Ele constau dintr-o reuniune de genuri și forme muzicale, părțile înălțîndu-se prin recurs la cele mai elementare materii sonore cu semnificații tematic conducătoare : arpegiul și gama. *Benedictus* din *Missa solemnis*, alternînd în cînt violina solistă, soliști vocali, corul. orchestra în subansambluri camerale sau în totalitatea forțelor, ca și *Simfonia a noua*, cu atotcuprinzătorul și atotliberatorul final, de Beethoven, reprezintă momente finale într-un proces îndelung de reînvestire calitativă a substanței muzicale elementare. Tot în acest sens, în spiritul încoronării gîndirii muzicale clasice încheiase marele Haydn oratoriile *„Creațiunea"* și *„Anotimpurile"*.

Prin prisma considerațiilor elevate din scrierile lui Speer și Hartung, ale altor autori mai pe larg citați în această carte se desenează și mai clar punctele de contact dintre vîrstnicul Haydn și tînărul Beethoven de-a lungul lunilor de studiu, situate între noiembrie 1792 și ianuarie 1794. Poate uitat de Mozart după plecarea pripită a lui Beethoven din Viena, și nemaigăsindu-l după reîntoarcerea în aceeași Vienă, în 1792, Beethoven se prezintă lui Haydn, celui dorit în marile centre muzicale ale lumii de atunci, celui trecut cu vederea cînd opțiunea primă fusese făcută la Bonn pentru Mozart. Modernitatea muzicii lui Haydn este unanim recunoscută, ca și clasicitatea ei. Beethoven vine să vadă tot ce este mai modern, să pătrundă cu mintea existența muzicală în formele ei cele mai avansate, să simtă pasul antemergătorului, cu același crez artistic în linii mari, dar cu altă fire și altă viziune ; teoria în stil vechi, gramatica propriu-zisă compozițională și imperiul legilor și al regulilor puteau fi completate prin exerciții, cu sau fără Haydn. Maestrul înaintase însă mai adînc decît oricare dintre contemporanii lui în tainele ultime ale teoriei melodiei derivată din teoria armoniei. El deține știința pe care o caută și o intuiește Beethoven.

Contactul artistic de peste un an dintre Haydn și Beethoven ridică o seamă de întrebări, la care răspunsurile rămîn ipotetice, prin firea lucrurilor. Haydn are în fața lui un pianist de excepție, care posedă o manieră de cînt „caracteristică", un improvizator la pian de mare forță, un talent înnăscut și, mai presus de toate, un autor de muzică serioasă care poartă un numen stilistic al ei, incifrat în compoziții realizate. Care putea fi în această situație de absolută excepție impresia de ansamblu a lui Haydn ? Beethoven i se înfățișează sub mai multe aspecte, poate în primul rînd ca autor de lied, dispunînd de un mănunchi de compoziții de acest gen, stilistic la nivelul timpului, sensibile în expresie și împlinite ca factură. În acest sens se disting, printre altele, cele *Opt cîntece pentru voce și pian*, pe versuri de poeți diferiți, compuse la Bonn, în perioada

Scanned with OKEN Scanner

1790 — octombrie 1792, publicate mai tîrziu (la Viena, în 1805) drept *Opus 52*. Această colecţie cuprinde veritabile creaţii, ca de pildă *Marmotte* şi *Mailied* pe versuri de Goethe sau atît de simplul cîntecel *Es blüht ein Blümchen irgendwo* (Undeva înfloreşte o floare) pe versuri de Bürger, melodia acestuia fiind una şi aceeaşi cu tema rondo-ului din *Simfonia nr. 88, în Sol major*, de Joseph Haydn. Un al doilea aspect putea fi surprins în muzici realizate prin referire la cîntecul şi dansul german. Cele opt numere orchestrale, reunite în *Musik für ein Ritterbalett* (Muzică pentru un balet cavaleresc) sunt mai mult decît elocvente referitor la ceea ce în creaţia de mai tîrziu a lui Beethoven va însemna : *Marcia ; Canto tedesco ; Danza tedesca*. Prevalenţa cîntecului german defineşte o poziţie, marcată printr-o suită realizată în dublă versiune — orchestrală ; reducţie pentru pian — pe parcursul anilor 1790—1791. Într-un al treilea plan se impuneau atenţiei salbele de variaţiuni pentru pian, printre care : *Variaţiuni* (24) *în Re major*, pe o temă — arietta : *Venni, Amore* — de Vincenzio Righini (prima redactare 1790, editată la Mannheim în 1791, cea de a doua redactare 1801, editată la Viena în 1802) ; *Variaţiuni (6) în Fa major, pe o temă elveţiană* (1790, editate în 1798 la Bonn) ; *Variaţiuni* (8) *în Do major, pe o temă de Waldstein* (1791—1792, editate la Bonn în anul 1794) ; *Variaţiuni* (13) *în La major* pe o temă — *„Es war einmal ein alter Mann“*, din Singspiel-ul *„Das rote Käppchen“* — de Dittersdorf : *Variaţiuni* (12) *în Fa major, pentru pian şi violină* pe o temă — *„Se vuol ballare“*, din opera buffa *„Nunta lui Figaro“* — de Mozart. O parcurgere la pian a acestor lucrări indică o trecere de la varierea melodic-figurativă a unor teme bipartite simple şi de la înşiruirea dreaptă a unor mici piese de gen la cuprinderea, unificarea şi curbarea în ciclu finit a unor piese virtuale de caracter. Individualizarea trăsăturilor contrastante se face progresiv, iar inserarea variaţiunii lente, cantabile şi ample în punctul culminant al ciclului, înaintea variaţiunii finale arată o treptată dar de aici înainte consecventă întrepătrundere între principiul de construcţie al formei de sonată bitematică de tip dezvoltător şi principiul variaţiunii ciclice. Important în sine este faptul că Beethoven se impune la Viena ca pianist, fiind primit cu deosebită atenţie şi privit ca un artist aflat într-o „călătorie de artă“ pentru a concerta, pentru a se perfecţiona dar şi pentru a fi cunoscut şi recunoscut, călătorie din care organistul curţii de la Bonn nu se va mai întoarce. Haydn, răspunzînd celor care l-au ajutat pe Beethoven să întreprindă această călătorie (prin scrisoarea din 23 noiembrie 1793 adresată principelui elector Maximilian Franz), îl recunoaşte pe Beethoven în rîndul muzicienilor de frunte ai Europei.

Scanned with OKEN Scanner

Haydn trebuie să fi înțeles și importanța lucrurilor plasate într-o a patra dimensiune, deloc străină preocupărilor sale. Poate nu atît cele trei *Sonate pentru pianoforte* — în : *Mi bemol major ; fa minor ; Re major*, scrise în anii 1782—1783 sub îndrumarea lui Neefe și editate în toamna anului 1783 — i-au reținut atenția, sonate în care influența Școlii de la Mannheim și cea exercitată de Mozart sunt evidente ; *Sonata în Do major* (Allegro ; Adagio) pentru același instrument solist, scrisă înaintea călătoriei (1791—1792), trebuie să-i fi fost cunoscută, îndeosebi cea de a doua parte purtînd un melos de afinitate haydniană, filtrat printr-o prismă mozartiană. Ceea ce putea să trezească însă uimire chiar și unui maestru perspicace precum Haydn ținea de seriozitatea strădaniilor componistice în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Beethoven începuse cu un *Allegretto în Mi bemol major*, pentru pian, violină și violoncel, scris în anul 1783, cu voci relativ individualizate, avînd o temă pregnant reliefată. În 1795, Beethoven a compus apoi cele trei *Cvartete pentru pianoforte, violină, violă și violoncel*, în : *Mi bemol major ; Re major ; Do major*. Aici se încrucișează drumurile și tot aici se înnoadă lucrurile. Primul *Cvartet cu pian* opune în cuprinsul blocului principal de mișcări — Adagio assai ; Allegro con spirito — tonalități aflate la antipod sub raport expresiv : *Mi bemol major* și respectiv *mi bemol minor*. În plus, tema principală „în săgeată" din Allegro con spirito — venită poate cel mult din *Sonata în do minor, K. V. 457* (14 octombrie 1784) dar nu și din marea *Simfonie în sol minor, K. V. 550* (25 iulie 1788) de Mozart a stat la baza unui fragment de *Simfonie în do minor*, scris de Beethoven tot în anul 1785. Și tocmai această temă, structurată prin desfășurarea ascendentă a arpegiului trisonic și curmată printr-o semicadență deschizătoare la rîndul ei de secvențe îndelung arcuite, va face obiectul primei *Sonate pentru pian, în fa minor, opus 2 nr. 1*, deci a începutului de ciclu de sonate dedicate lui Haydn, pentru a trece de aci la fenomenalul *Scherzo* din *Simfonia a cincea*. Ce efect trebuie să fi produs asupra lui Haydn acest cvartet cu pian, în momentul în care simbolica tonală îl preocupa în cel mai înalt grad, cînd comparațiile major-minore și minor-majore cu fundamentala *mi bemol* se țineau lanț. Aceeași desfășurare tematică în arpegiu se evidențiază în prima parte — Allegro — a unui *Trio pentru clavicembalo, flaut și fagot*, în *Sol major*, de prin anii 1786—1790, în trei părți, dotat cu un final destul de bogat în trăsături haydniene.

Prin 1790—1791, Beethoven termină un *Trio pentru pian, violină și violoncel*, în *Mi bemol major* — I. Allegro moderato ; II. Scherzo. Allegro ma non troppo ; III. Rondo. Allegretto —, o creație în toată puterea cuvîntului, cu inflexiuni mozartiene și haydniene,

Scanned with OKEN Scanner

o muzică beethoveniană prin scriitură, prin natura îmbinărilor tematice reductibile la un fond motivic comun întregului ciclu de mișcări. Acest *Trio* ar fi putut să deschidă colecția *Opus I.* Totuși, Beethoven nu face acest lucru, poate din cauza nivelărilor tonale și lirice, din lipsa unei dramaturgii mai acuzate, caracteristice, deși formele clasice sunt exemplar reprezentate. Uniformitatea cîmpului tonal și a materialului tematic — cu aparențe de lucru știut și cunoscut dar insuficient individualizat — pot explica această reținere din partea unui creator care săgetează „caracteristicul", deci tematizarea particulară a acțiunii muzicale. În 1793—1794, Beethoven definitivează magnificul *Opus 1,* reunind trei *Triouri pentru pian, violină și violoncel,* în : *Mi bemol major ; Sol major ; do minor,* publicate în știme separate, la Viena în vara anului 1795. La prima audiție a asistat și Haydn, aceasta trebuind să fi avut loc — în salonul dedicatarului, principele Carl von Lichnowsky — înaintea plecării acestuia spre Anglia, adică cel tîrziu pînă în 19 ianuarie 1794. Este posibil ca pînă la data gravării, autorul să fi intervenit asupra manuscrisului.

Sub ochii lui Haydn se formează ca din senin în largul artei sunetelor un continent de muzică. Fenomenul în sine, ca și evenimentele care îl însoțesc, nu-i sunt străine experimentatului maestru al sonatei clasice, cunoașterea lui întinzîndu-se asupra tuturor genurilor instrumentale diriguite de conceptul fundamental. Haydn asistă la efectuarea unei mutații cu implicații pe care le intuiește, deoarece contribuise mult la pregătirea acesteia ; formulîndu-și tocmai acum concluziile corespondente viziunii sale artistice, Haydn este primul care înțelege ceea ce se petrece în și prin muzica lui Beethoven, căci el trebuie să fi cunoscut multe din compozițiile celui venit de pe Rhin la Dunăre, de la Neefe la Haydn. Mai vîrstnicul Haydn înțelege pe loc că mai tînărul Beethoven continuă de fapt ceea ce începuse și realizase în legea lui la Bonn, reluînd partituri sau părți, înnoind, corectînd, extinzînd, desăvîrșind, fugind de semne de redundanță. Concentrarea asupra sonatei, în ipostaza ei de trio cu pian sau de coarde, pentru pian solo sau pentru ansambluri camerale mai mari (cum am observat și în capitolul anterior) este manifestă și grăitoare. Mărturie stau cele trei *Sonate pentru pian solo, opus 2,* desăvîrșite în anii 1794—1795, dedicate lui Haydn și publicate în martie 1796 la Viena. Partea a doua — Adagio — din prima *Sonată pentru pian* — în *fa minor* — provine direct din cel de al treilea *Cvartet cu pian* (1795), din mișcarea lentă a acestuia, în același ton (Fa major), transformată sub aspect formal și nu ideatic ; iar prima parte a acestei sonate izvorăște nemijlocit din primul *Cvartet cu pian* — partea principală, în mi bemol minor — precum

Scanned with OKEN Scanner

și din fragmentul de *Simfonie în do minor*. Dar, în fond, toate aceste compoziții sunt străbătute și străjuite de una și aceeași idee, generalizată și forjată într-o materie tematică convergentă unui singur gest muzical, reprezentabil, dezvoltabil și diferențiabil la infinit, de una și aceeași colecție de motive restrînse și investite cu o nemaipomenită energie cinetică și potențială dar apte de a fi concretizate în acțiuni sonore intens dramatizate. „Marea revizie a compozițiilor mele, care se va încheia în curînd", anunțată de Beethoven în scrisoarea din 2 august 1794 adresată editorului Nikolaus Simrock din Bonn, se referă la o operă adunată în etape, impunînd selecții și rescrieri. Dobîndind noi reguli de conduită compozițională, avînd o altă exigență imperativă, Beethoven se ridică la puterea de înțelegere a propriei sale muzici, a noii esențe ascunsă în aceasta, care îl obligă la o gîndire minuțioasă, superioară. Este poate și o reacție față de Haydn, care efectuase mai degrabă o instruire artistică concertantă, nu la nivelul unor exerciții de contrapunct, ci la cel al exemplului personal, bogat în sugestii.

Haydn și Beethoven se întîlnesc pe tărîmul sonatei în trio și pe cel al sonatei solo, într-un moment în care genul ca atare este cuprins de crepuscul, cînd sonata clasică (în sensul ei restrîns) părea să apună pentru totdeauna. Cele șase volume de *Sonate, Fantasii libere și Rondouri pentru cunoscători și amatori,* publicate în anii 1779—1787 de Carl Philipp Emanuel Bach intrau prin inegalitatea valorilor în conul de umbră al creațiilor mai vechi și deschizătoare de drumuri. Sonatele scrise în anii 1770—1780 (cele situate între *Opus 2* și *Opus 35)* de Muzio Clementi, mulțimea sonatelor pentru pian cu sau fără instrumente însoțitoare, la alegere, trădau prevalența formei sau lucrăturii în sine asupra substanței muzicale, asupra conținutului de idei, Romantizanta modernizare propusă prin 1783 în salba sonatelor sale se evidenția mai degrabă în planul dezvoltării tematice, în cel al iscusinței prea slab secondată de o reală invenție melodică. Mozart îl numise un „mecanician" al claviaturii, Clementi fiind un tehnician în ale compoziției, capabil să-și însușească orice stil. Haydn și Beethoven se raportează așadar fiecare în felul său la anumite trăsături ivite în muzica unor autori — „clasici la antipod" — precum Bach și Clementi — clasici în sensul participării la procesul de perfectare a sonatei clasice la nivelul concret al timpului —, la convenționalizarea substanței tematice. Deși firi ireconciliabile, Haydn și Beethoven au — printre multe altele, totuși — un ideal comun : *voința de stil*. După dispariția lui Mozart, ei sunt singurii compozitori de mare forță care refuză oscilațiile între „stilul sever" și „stilul elegant". Este interesant de

Scanned with OKEN Scanner

văzut cu cîtă parcimonie se avîntă în această perioadă către cotele scriiturii de virtuozitate pianistul Beethoven, autorul de sonate în definitivare.

Spuneam că voința de stil unește două concepții deosebite. În acea perioadă, atît Haydn cît și Beethoven se referă la o problemă de căpătîi, legată de natura tematicii muzicale conducătoare în cuprinsul formei de tip dezvoltător și totodată generatoare de aspecte particulare în secțiunile distincte ale acesteia, cît și în întregul ciclului de mișcări. Principiul unității tematice precum și cel al economiei tematice suferiseră pînă acum aplicații și repetări mergînd pînă la o golire de sens și uniformizări neavenite. Alegerea ca temă principală și coordonatoare de întreg a temei-arpegiu cu aspect major, devenise comună tuturor genurilor muzicale, fie ele scenice, orchestrale sau concertante și camerale, destinate „marelui" sau „micului" concert. Tema în arpegiu minor, modelată prin succedarea în valori egale sau inegale a sunetelor grupate în trison și săgetate în sus sau în jos prin una sau două octave, trece ca un fir roșu prin sonatele tîrzii de Carl Philipp Emanuel Bach și prin cele relativ timpurii de Muzio Clementi, dar exemplele nu se rezumă firește doar la această arie. Mozart consfințise această orientare, proiectînd o simbolică cu lumini fantastice, Haydn a urmărit-o cu reținere, iar Beethoven o prinde din zbor, de prin 1785. Acum, în 1793, drumurile celor doi din urmă se întîlnesc pentru a se despărți. Analiza sonatelor în trio, de Haydn, ne-a prilejuit sesizarea semnificațiilor conferite tematicii de acest profil, în consensul unei poetici sonore străbătute de însemnele cîntecului în ton popular precum și de cele ale simbolicii tonale care, luate la un loc tind să culmineze în lucrările cu fundamentala *mi bemol*.

Beethoven extinde forma de ansamblu a sonatei pentru pian, violină și violoncel de la trei la patru părți constitutive, în sine finite fiecare și totodată legic conexate. Astfel, sonata se ridică la forța de cuprindere specifică simfoniei și cvartetului de coarde. Această aspirație devine fapt concret în *Opus 1*, apoi în *Opus 2*. Odată cu definitivarea acestor lucrări de referință, diferențierile încep să se evidențieze între Beethoven și Haydn. Extrem de semnificativ este raportul dintre compozițiile reunite în aceste două cicluri închise și cele lăsate în afara lor, considerate insuficient realizate. Aceasta este situația primului *Trio în Mi bemol major*, în trei părți — Allegro moderato ; Scherzo. Allegro ma non troppo ; Rondo. Allegretto —, căruia îi lipsește o mișcare lentă, contrastantă și larg expresivă, avînd în schimb un scherzo de toată frumusețea, perfect echilibrat ca formă strofică, de mare interes datorită tensiunii armonice create în secțiunea colaterală precum și a operației dintre două

Scanned with OKEN Scanner

subansambluri complementare, planul alternînd în cînt cu violina şi violoncelul, în momentele cheie. Tratarea substanţei tematice de profil trisonic este aici (1790—1791) încă cea uzuală, corespunzătoare unui stil de epocă, observînd o manieră mozartiană surprinsă doar la modul exterior, superficial. Fluenţa muzicii este deosebită, jocul gamelor, al arpegiilor frînte se deapănă cu multă abilitate, nu lipsesc nici modulaţiile şi insistenţele asupra unor acorduri tăioase sau, dimpotrivă, pasajele pline de freamăt, de „suspine" mannheimiene ; şi totuşi, elementele motivice de altfel clar definite nu se articulează într-o temă univoc precizată ; ea pare cioplită dintr-o materie elementară, dură, structurată în primul rînd sub aspect ritmic şi investită de la bun început cu calităţi pe măsura unor noi modalităţi de construcţie componistică.

Aceste cerinţe sunt satisfăcute în totalitatea lucrărilor reunite în *Opus 1*. Pretutindeni, temele principale sunt dăltuite, fiecare altfel, dar din aceeaşi materie, căreia ritmul îi insuflă viaţă. Toate sunt teme-idee, teme-şoc, entităţi atotprezente şi atotactive, inepuizabile, larg aplicabile în tehnici variate, de fapt în esenţa lor intimă teme de natură simfonică şi în parte organistică, venite parcă din lumea toccatei şi fantasiei, comprimate ca întindere şi forţă, cinetic potenţabile în grade diferite. Contrariul acestor teme în arpegiu pregnant ritmate, expuse în sine, fără alte încărcături semnificative, este coralul armonic plin, calm-grav, progresiv tensionat şi arcuit, măreţ. Secţiunea tematică principală şi secţiunea tematică colaterală se remarcă şi se demarcă prin expunerea şi adîncirea prin repetare a acestor contrarii. De aici rezultă însă o dramaturgie complet nouă : expoziţia formei de sonată nu pune atît în perspectivă o viitoare acţiune posibilă, cît mai ales constituie în sine o acţiune, definită în principiu prin caracterul particular al începutului de temă, al motivului de pornire. Impactul temelor cardinale asupra arhitecturii de ansamblu calculat la rece, corespunde unei impulsivităţi fără precedent, unei desfăşurări de gesturi şi formule retorice, învîrtoşate încă de o dinamică sonoră cu creşteri în orchestral şi concertant-orchestral, evocînd într-o imagistică luminată de fulgere simfonismul Şcolii de la Mannheim. Condiţia acestei convertiri de reguli şi valori constă în dramaturgia pusă la punct, bazată pe expuneri întrerupte, succesiv reluate dar îmbogăţite direct proporţional cu fragmentarea discursului. În raport cu continuitatea fluxului sonor din sonatele lui Haydn şi Mozart, Beethoven hotărăşte felul de a fi al unui discurs bazat pe criteriile unei discontinuităţi limitate, marcată ca atare cu precădere în punctele nodale ale formei muzicale şi în raport cu problematica ciclului de mişcări în întregul lui. De aici

Scanned with OKEN Scanner

decurg atît echilibrul şi stabilitatea formei de ansamblu, cît şi corespondenţa părţilor extreme şi totodată principale ale întregului care încadrează corespunzător două părţi centrale sau interioare, distincte şi expresiv-tonal contrastante dar echivalente în principiu cu extremele şi vecinele lor. Noua organizare a formei de sonată bitematică de tip dezvoltător, determină schimbarea caracterului şi funcţiei avute pînă acum de fraza sau secţiunea tematică colaterală. Mai întîi, ea nu este direct derivată din fraza sau secţiunea tematică principală, ea nu continuă şi împlineşte ci se opune şi întregeşte prin contrast melodic, armonic, ritmic şi de factură sfera ideilor muzicale diriguitoare în chip concret în întregul ciclului de mişcări, extins la patru blocuri simetric grupate în jurul unui ax central. În al doilea rînd, fraza sau secţiunea colaterală nu reprezintă o entitate secundară, neapărat „feminină" în raport cu „bărbătească" primă entitate. În consecinţă, tema cantabilă, adică de cantabilitate vocală (Gesangsthema) se metamorfozează în coral armonic, într-un coral în care discantul îşi menţine un pronunţat profil liniar, în timp ce linia de bas încorporează motive grave (răsărite în calea secolelor în lumea marilor genuri coral-orchestrale) motive colţuroase, sinuoase, pline de tensiuni armonice, interpretabile în modalităţi diferite. Beethoven preia aceste aspecte substanţial novatoare de la Mozart, ele provenind din creaţia lui Johann Sebastian Bach. Polifonia armonică încorporată în diferite forme de coral ,articulabilă şi dezvoltabilă în funcţie de cerinţele concrete ale discursului muzical, al creşterilor şi descreşterilor de tensiuni în interiorul formei mari, concură la reglementarea desfăşurărilor particulare şi generale, la dimensionarea proporţională a segmentelor şi întregului.

Formarea tipului beethovenian de trio cu pian este favorizată de existenţa unor concepte specifice, formulate de Haydn — de pildă : *Sonata pentru pian cu acompaniament de violină şi violoncel, în Mi bemol major* (Hob. V. gr. XV, nr. 10 ; Ed. Peters, nr. XX), lucrare publicată la Viena prin 1785—1786 sub denumirea de *Terţet pentru fortepiano sau clavecin cu violină şi violoncel* — şi de Mozart — de exemplu : *Terţet pentru pian, clarinet şi violă, în Mi bemol major* (K. V. 498), creaţie publicată tot la Viena în septembrie 1788 sub titlul de *Trio pentru clavecin sau fortepiano cu acompaniament de violină şi violă* (menţionîndu-se că partea violinei poate fi preluată de asemenea de către un clarinet). Sub aspectul desenului tematic, prima partitură menţionată conduce la *Opus 1 nr. 1* iar cea de a două la *Opus 1 nr. 3* de Beethoven. Ţinuta stilistică beethoveniană şi factura armonică a colecţiei *Opus 1* se configurează totodată prin referire la conceptul armonic statornicit de Johann Sebastian Bach, la *înalta şi marea artă a acestui părinte al*

Scanned with OKEN Scanner

armoniei", la gîndirea *„nemuritorului zeu al armoniilor"* cum îl denumește Beethoven pe marele Bach, în două scrisori din 15 ianuarie și respectiv 22 aprilie 1801. Nu este mai puțin adevărat că înnoirile realizate de Beethoven în *Opus 1* nu pot fi înțelese în afara înnoirilor preconizate și înfăptuite de Haydn în preajma anilor 1790—1794, în afara demonstrațiilor la scara dipticului și al tripticului, în sfera simbolicii tonale și în cea a modelării substanței tematice trisonice, a opozițiilor major-minor. Beethoven reacționează în felul lui la conceptele existente la ordinea zilei, dinamice în realitatea artistică la care participă Beethoven, strămutat de la Bonn la Viena. Se prea poate ca cele *Patrusprezece variațiuni pentru pian, violină și violoncel, în Mi bemol major, opus 44* de Beethoven — publicate abia în anul 1814, la Leipzig — să fi fost scrise în timpul edificării creațiilor cuprinse în *Opus 1,* poate chiar să preceadă definitivarea acestora, suferind apoi o altă redactare, pe la 1800. Motivele care îndrituiesc o astfel de ipoteză de lucru țin de problematica compozițională mai abstractă, urmărită de Beethoven în *Opus 1,* în planuri distincte dar strict interdependente : reducția la temă ; reducția la ritm și reducția la armonie ,toate văzute ca o procesualitate condiționată și condiționantă de desfășurări sonore în forme precise, reunite în cicluri. Această ciudată înșiruire de ipostaze variaționale reprezintă probabil cea mai metodică cercetare întreprinsă de Beethoven vizînd rezistența materiei sonore la travaliu, încărcarea cinetică în momente corelate a unor elemente intonaționale elementare. Situația de excepție este marcată și prin faptul că în vederea studiului de atelier, Beethoven alege o temă proprie, și nu tema altcuiva, cum el obișnuiește în această perioadă în general în cazul unor cicluri de variațiuni cu punct de pornire în lied, în cîntec de lume. Tema este toată numai ritm, numai desen frust, numai linie sumară și punctată suind și coborînd o bună vreme treptele arpegiului fundamental, pentru a se frînge ușor, pentru a se mula după funcțiile armonice conjugate în mers, în cadențe. Nu există propriu-zis nimic „melodic" în acest profil sumar punctat, sever abstractizat, convertit în liric abia după atingerea unui punct de suspensie. Neobișnuita temă are o formă riguros articulată, compusă din trei segmente totalizînd douăzeci și două de măsuri — Andante, alla breve — astfel proporționate (8+6+8) încît să corespundă cu aproximație raporturile tăieturii de aur. Reducția operată cu privire la factorii constitutivi este totală în primele două segmente (baza și construcția strofei), cel de al treilea segment (liedul, concluzia) permițînd o mică răsfirare, necesară desfășurărilor ulterioare de natură repetitivă. Conturul melodic, desenul ritmic

Scanned with OKEN Scanner

și caracterul armonic, toate trei la un loc sunt reunite într-o singură calitate, identificîndu-se. Noua calitate obținută în și prin triada factorilor contopiți pînă la nediferențiere, implică în același timp o prevalență a ritmului, care își subsumează valențele melodice și armonice din cadrul temei. Tot o astfel de contragere radicală va mai face Beethoven odată cu precizarea temei la *Variațiunile și fuga pentru pian solo, în Mi bemol major, opus 35* (1802), temă care provine la rîndul ei din ultima parte — XVI. Finale. Allegretto în *Mi bemol major* — din muzica de balet la *„Creațiunile lui Prometeu"*, *opus 43* (1800—1801). Punctul de plecare în *Opus 35 va fi* basul unei teme care își are și își cunoaște melodia, care va primi gradații pe două, trei și patru voci, susținînd o varietate de aspecte convergente în ideea unității contrariilor tematice, pe cînd aici, în *Opus 44*, tema supusă varierii rămîne prioritar invariantă. Primele variațiuni nu constituie în fond decît mici studii de mișcare, lipsite de obiect melodic, de orice intenționalitate contrapunctică, studii efectuate pe subansambluri — violină acompaniată în variațiunea a treia ; violoncel solo cu acompaniament de pian în variațiunea a patra — concentrate apoi la unison, în patru octave cuplate — variațiunea a șasea. Variațiunea de contrast tonal, prima de acest fel, a șaptea — Largo : în *mi bemol minor* — transformă dintr-o dată toată evoluția de pînă aici în lied, într-un dialog al violinei și violoncelului, susținut de o armonie „schubertiană" în cîntul pianului. Comparația cu variațiunea a treisprezecea — Adagio, tot în mi bemol minor — se impune, deoarece în acest monolog al pianului, însoțit de coralul armonic al instrumentelor de coarde se concentrează un limbaj armonic de excepție în acel timp, romantic prin tensiunile lăuntrice pe care le comunică, prin finețea inflexiunilor cromatice. Revenind, se cere observată discreția cu care se urzește în variațiunea a opta — Un poco adagio — o scenă nocturnă, realizată prin punctarea temei în bas din care răsare o sprintenă melodie de marș, în murmurul surd al instrumentelor de coarde care întreține un fundal armonic în mișcare măruntă. În rest — poate cu excepția unui mic interludiu conclusiv-retrospectiv (Andante) din variațiunea finală —, muzica se limitează numai și numai la scrutarea unor formule metrice absolutizate chiar cu prețul de a fi aride și obositoare prin repetare, pe alocuri chiar convenționale. Sub toate aceste aspecte nu este lipsită de interes stabilirea unor paralele față de două creații diametral opuse din opera (existentă și în devenire totodată) lui Haydn : *Sonatele în trio în Do major* (1794—1795) și *în mi bemol minor — Mi bemol major* (1795).

Opus 44 de Beethoven, cercetat metodic și minuțios în consensul unui concept format referitor la caracteristicile tonalităților

Scanned with OKEN Scanner

și în contextul opozițiilor uzuale de tip major-minor, indică o simplificare maximă a ideilor de desfășurare în cicluri de variațiuni, admițînd chiar formarea unei stări care pune în evidență o precizată trăsătură nonevolutivă, o anumită statică ce nu se lasă înlăturată de opozițiile periodice, devreme ce substanța tematică de bază a ciclului de variațiuni nu cunoaște metamorfozări esențiale, în schimb, se reface mereu altfel structura metro-ritmică și cea diatonic-cromatică a temei. Beethoven măsoară rezistența particolelor elementare cu care lucrează, cărora le conferă în raport cu această experiență de atelier noi și noi semnificații.

Efectul pare a se produce imediat, desfăcîndu-se în fascicole împrăștiate în locuri felurite precum razele soarelui. Rezumatul major apare la frontispiciul unei capodopere care se cheamă *Trio în Mi bemol major, opus 1 nr. 1,* încrustat în reducția asupra tematicii — arpegiul ascendent în optimi egale — precum și prin reducția asupra armoniei — coloanele acordice sacadate. Pentru întîia oară în istoria muzicii clasice, în cuprinsul primei fraze, deci la începutul enunțului, se produce o alunecare hotărîtă și subliniată prin repetare în regiunea subdominantei. Impactul acestei soluții asupra sonatei clasic-romantice l-am amintit la locul cuvenit. Mai departe, mica punte de legătură dintre două secțiuni tematice expozitive din prima parte — Allegro — vine din variațiunea a patra din Opus 44. Dar această neînsemnată legătură, această alunecare în tema colaterală, pregătește un coral armonic, în cuprinsul căruia se produce o reducție asupra armoniei, asupra marșului armonic cu voci intensive melodizate și atent stratificate. Important este că ambele elemente tematice își păstrează fizionomia și își acentuează trăsăturile de excepție în decursul dezvoltării progresiv dramatizate unde, înaintea concluziei interioare care va declanșa repriza, se instituie o reducție asupra ritmului — în genul variațiunii a zecea din Opus 44. De altfel și prelunga concluzie a reprizei, bogată în imitații trisonice în sens convergent sau în mers contrar, întărește supoziția unei origini comune (ca și partea finală în întregul ei). Efect de consecință este deopotrivă și tema de aleasă cantabilitate care stă la baza ciclului de variațiuni — în *Mi bemol major* — din marea creație inaugurală care este *Trioul în do minor, opus 1 nr. 3.* Cele cinci variațiuni constituie fiecare o lume în sine împlinită, formată în raport cu o anterioritate net precizată, apriorică, în care tematizarea desenurilor trisonice a fost definită și finită. Variațiunea a doua de pildă aduce o răsfrîngere în trei aspecte departajate expresiv și registral a uneia și aceleiași idei, proces în care se aplică cele mai diverse și complexe procedee contrapunctice — diminuări motivice,

Scanned with OKEN Scanner

inversări și răsturnări în oglindă, imitații sincronizate la intervale anumite și mișcări contrare. Prima culminație este marcată de variațiunea a patra — în *mi bemol minor* —, plină de mersuri contrare, de linii complementare, în care valorile sau subvalorile structurilor trisonice sunt supuse unor tematizări intensive și tensional extensive, totul amplificîndu-se și mai mult în cea de a doua secțiune a variațiunii minore. Maggiore care urmează — Un poco più andante, variațiunea a cincea — propune în planul instrumentelor de coarde un veritabil trio, două voci fiind încredințate violinei iar violoncelului linia de bas. Peste cîntul acestui cor de voci saturate se împrăștie micul nor al fulgilor de nea, adică mișcarea cromatică în valori mărunte (duble triolete) care face pentru patru măsuri necesară polarizarea desfășurării la punctul unor imitații canonice la octavă, după care concluzia revine asupra premisei majore. Dar în tot acest timp, mîna stîngă a pianului brodează un contrapunct în trepte trisonice descendente, reluate în același sens și mulate pe alocuri după funcții cadențiale, fapt care corespunde întocmai procedeelor ilustrate în tema la *Opus 44*. O extraordinară reducție asupra mersului armonic acuzat cromatic se produce la începutul încheierii de ciclu — Coda, urmată de o însumare a formulelor melodice și metrice care se referă la un întreg, supraordonator prin natura problematicii specifice Finalului din *Opus 1, nr. 3* — Prestissimo — proiectează în minor — *do minor* — desenul în arpegiu propriu temei principale din prima parte din *Opus 1, nr. 1* iar coralul armonic, plasat în mijlocul secțiunii colaterale întărește ideea unității contrariilor, de această dată printr-un coral acompaniat și supus varierii extensive, simbolic plasat pe fundamentala *Mi bemol major*. Poate cea mai elocventă expresie a reducției la ritm o găsește principiul beethovenian în prima parte — Allegro vivace — din creația de referință care este *Trio în Sol major, Opus 1, nr. 2*, aducînd un nucleu motivic constituit prin repetare de sunet, la care Beethoven va reveni de atîtea ori. Grăitoare este menținerea acestui principiu elementar-repetitiv, deopotrivă și în secțiunea tematică colaterală cît și în trio din partea a treia — Scherzo. Allegro — și mai cu seamă în ultima parte a ciclului de mișcări — Finale. Presto. Această sistematică reducție la ritm — la sunete izolate, repetate și ritmate, la acorduri separate sau înlănțuite dar reluate și variat ritmate — face posibilă inserarea în discurs și tocmai la începutul dezvoltării, ca o calitate funciar nouă, a unor motive de patru sunete, consacrate în universul genurilor vocal-orchestrale — *fa diez : sol : la : re ; sol ; la bemol ; si natural : do*. Astfel de motive-simbol, compuse ca în cazul de față prin două intervale ascendente și un inter-

Scanned with OKEN Scanner

val descendent sau, respectiv, printr-o secundă mică ascendentă, o septimă micşorată descendentă şi o secundă mică ascendentă, fac parte din arsenalul de preţ al ştiinţei contrapunctului, din organonul formelor contrapunctice. Gruparea în coral pe patru voci a unor entităţi de această natură — în momentul declanşării concluziei din repriza primei părţi după o culminaţie orchestrală, în urma unor reducţii la ritm, în şoaptă şi în deplină linişte, în preajma unei modulaţii spontane (din *Sol major* în *Mi bemol major)* pune în relief importanţa deosebită a principiului, a concreteţii sale : în numai patru măsuri, coralul pornit din *Mi bemol major* cadenţează în *do minor*, fiecare linie melodică a coralului pe patru voci reprezentînd în sine cîte un motiv-simbol. Exigenţele „facturii pure" a lui Kirnberger şi implicit a lui Bach-tatăl — sunt pe deplin satisfăcute, dar exact într-o manieră ce se cristalizează în creaţia lui Mozart de după anul 1782. Aproape toate entităţile active în totalitatea celor trei creaţii cuprinse în *Opus 1* sunt prezente în introducerea lentă — Adagio — la acest *Trio în Sol major :* reducţia la arpegiul ascendent, tematizat prin formule metro-ritmice variate ; reducţia la sunetul sau acordul îndelung repetat ; reducţia la elemente ornamentale primare şi tematizate ca atare. Absolutizarea factorului armonic, al progresiilor cromatice ascendente şi funcţional-tensionale semnifică principiul unităţii în diversitate, adus la valori de o densitate excepţională, beethoveniană. Aceleaşi tensiuni armonice transgresează marele lied cu voci pluralizate, care este încîntătoarea parte lentă — Largo con espressione — în Mi major. Materia lui sonoră rezidă tot din liniii trisonice, neumplute sau umplute cu treptele intermediare, din linii suinde şi coborînde, din linii cuplate în mişcări contrare, din motive şi hanguri armonice cu sunete repetate sau subtil figurate. Imitaţiile în context modulatoriu, întrebările şi răspunsurile dintre violină şi violoncel, la care participă pianul fără să-şi întrerupă pulsaţia armonică înfrigurată, situate toate într-un moment de răscruce a formei cum este cel al revenirii apropiate la secţiunea tematică principală a liedului, fac trimitere la o dramaturgie nouă care îşi subsumează componente concertante şi simfonice, dovada constituind-o succesiunea culminaţiilor şi modulaţiilor lăuntrice unei forme superioare de natura lied-sonată, perfectată de Mozart şi reinvestită acum de Beethoven, sub raportul noii poetici sonore. Dacă admitem că Opus 1, nr. 2 a fost prima construcţie finită a unui întreg, apoi putem conclude că Opus 44 a precedat constituirii acestui tot care se explică numai prin raportare la ceva anume, acesta putînd să fi existat în schiţă sau în proiect (în minte dacă nu în realitatea palpabilă, documentar atestată pentru

Scanned with OKEN Scanner

oricine). Întrebarea este însă dacă în cazul variațiunilor amintite de Haydn (în pomenita scrisoare din noiembrie 1793 către superiorul lui Beethoven de la Bonn care își aștepta cu nerăbdare organistul curții) nu este vorba de fapt de *Opus 44*, deoarece atunci lucrurile ar fi foarte limpezi, de ordinul evidenței inatacabile.

În fine, drumul spre „marea sonată" este netezit cel tîrziu prin edificarea marii construcții de proporții și densitate orchestrală care este impresionantul *Trio în do minor, opus 1, nr. 3*. Beethoven interpolează în cadrul expoziției de sonată elemente de natura dublei expoziții, specifice concertului instrumental. Procedeul novator și firește arhitectural-extensiv se aplică atît în prima cît și în ultima parte a ciclului de patru mișcări. Întreruperea multiplă și multiformă a discursului continuu, fragmentarea acestuia în sens digresiv prin episoade în alt ton, care revin asupra entităților principale și secundare creează premisa unor dezvoltări interioare în chiar acele secțiuni primordial expozitive, limitate pînă acum la această sarcină. Faptul că reexpoziția tinde să extindă încă acest demers dezvoltător și să configureze necesitatea unei code, investită la modul real sau virtual cu o dezvoltare secundă este consecventul acestui antecedent în topografia sonatei mari. Diversitatea comparațiilor tonale din prima parte — Allegro con brio — este întregită de diversitatea comparațiilor tonale din ultima parte — Prestissimo —, alcătuită de asemenea în ideea multiplicării concentrice a substanței tematice conducătoare. Pornind de la existența coralului armonic de după marea pauză generală de la începutul dezvoltării, se poate imagina o desfășurare variațional-amplificatoare de excepție, apropiată pe undeva de aspectele passacagliei în tratare liberă, curmată prin instituirea unui punct de orgă care obligă în cele din urmă reînscrierea discursului pe orbita reprizei. Încheierea este majoră, calmă, cu terța în bas (la violoncel), prin repetarea terței și a cvintei, alungită pentru a constitui fundalul stabil al unor game ascendente desenate de pian în perlaj. Totul se termină printr-o estompare de sonorități în care parcă orice urmă de substanță tematic-melodică este stinsă ; prin pulverizarea însăși a elementelor constituante, această încheiere crepusculară în *Do major* nu constituie decît „dominanta" *Sonatei pentru pian, în fa minor, opus 2 nr. 1*, prima din cele dedicate lui Joseph Haydn.

Tipologia sonatei în trio de accepțiune beethoveniană este clădită acum, pentru că se va răsfrînge asupra tipologiei de sonată pentru pian, asupra celei cu pian — violoncel sau violină cu pian —, păstrîndu-și forța ei de impact asupra tipologiilor de trio de coarde, cvartet și cvintet de coarde, asupra celei de sonată în simfonie. Simfoniile : întîi, a treia, a cincea și a șaptea vor asculta de drama-

Scanned with OKEN Scanner

turgia legiferată în *Opus 1*, reprezentînd în ideea unor valori de sine stătătoare şi supraordonatoare prin firea lucrurilor, reiterarea concretă a unui principiu fundamental, formulat şi constituit pentru totdeauna. *Simfonia a treia — „Eroica“ —* în *Mi bemol major* simbolizează continuitatea concretă existentă, dovedită printr-un noian de aspecte convergente faţă de o lume stilistică formată prin referire la o cercetare fundamentală aducătoare de certitudini, de cunoaştere la obiect. În această lumină se înalţă întregul *Opus 1* şi complementul acestuia, *Opus 2*, în care Beethoven este şi se arată a fi Beethoven, graţie unei voinţe de stil fără seamăn într-o epocă străjuită de creaţia unui Haydn şi unui Mozart. Probabil că Beethoven, preluînd de la Haydn concepte compoziţionale de maximă importanţă într-o actualitate fremătătoare de nou, a remis instantaneu şi lui Haydn rezultatele explorărilor personale. Altfel, cu greu se explică marile şi hotărîtoarele înnoiri pe care le înfăptuieşte pe parcursul anilor 1792—1795 Joseph Haydn, în ultimele sonate în trio. Argumentînd în acest context beethovenian criteriile legate de tipul şi de estetica „marii sonate“, întregim consideraţiile de pînă acum aferente problematicii fundamentale, care va fi reluată rînd pe rînd — şi de fiecare dată într-o altă viziune — de către marii maeştri ai construcţiei sonore de natura sonatei, de un Schubert, Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Bruckner, Ceaikovski. În cadrul coordonatelor ocupate de estetica sonatei clasice înţelegem şi tîlcul mai adînc al comentariului făcut de Schumann în anul 1842 la *Sonata în si bemol minor* de Chopin, în care transpar atît dilemele iscate de transformările conceptuale care au avut loc, cît şi gîndurile asupra legitimităţii modificărilor structurale, şocante îndeosebi prin radicalisme arhitectonice şi armonice : „Aşa începe şi încheie numai Chopin : cu disonanţe prin disonanţe în disonanţe. Şi totuşi, cît de multe frumuseţi nu cuprinde această piesă ! Deşi a numit-o «Sonată» am fi îndemnaţi să o calificăm mai degrabă drept un capriciu, dacă nu chiar o zburdălnicie, reunind aici la un loc tocmai patru dintre copiii săi cei mai teribili, poate pentru a-i introduce într-un mediu în care nu ar fi putut pătrunde altfel. [...] Şi astfel sonata se sfîrşeşte precum a început, enigmatic, asemenea unui sfinx cu surîs sfidător.“ Nimeni altul nu a netezit însă mai mult acest drum romantic decît clasicul Beethoven.

Următorul *Trio, pentru pian, clarinet sau violină şi violoncel, în Si bemol major, opus 11* demonstrează o reală consolidare de poziţie, de formulă estetică beethoveniană. Terminat la începutul anului 1798 şi editat la Viena în luna octombrie a aceluiaşi an, acest *Trio* se situează în preajma *Sonatelor pentru pian, opus 10*

Scanned with OKEN Scanner

(1796—1798), prin anumite caracteristici comune ; în primul rînd se face remarcată reducerea ciclului la trei părți, deci eliminarea unui scherzo sau menuet, cum este și cazul partiturilor *nr. 1* și *nr. 2* din *Opus 10*. În prima parte — Allegro con brio — din *Opus 10*, Beethoven propune o mișcare de diferențiere și multiplicare a entităților tematice de referință, efectuată prin tematizarea punților de legătură, prin introducerea în aceste locuri a unor noi motive, precis articulate și relativ îndelung secvențate. Totodată se produce o spargere de tipare uzuale, prin inserarea (în momentul apariției temei colaterale, pe dominanta tonalității de bază) pe nepregătite a unui element tematic nou, tocmai la locul de joncțiune dintre secțiunea tematică principală și secțiunea tematică colaterală. Astfel se naște o breșă de opt măsuri, umplută cu un motiv format din valorile arpegiului ascendent — *Re major*, în loc de *Fa major*, dominanta tonalității *Si bemol major* — și din repetarea insistentă a cvintei care rămîne apoi discantul coralului armonic, supus și el la rîndul lui repetării, pe altă treaptă, și în cele din urmă revenirii la septima pe dominantă a tonalității în care se va desfășura tema a doua propriu-zisă. Fenomenele de reducție la arpegiu, sunet, ritm, coral armonic sunt așadar concentrate aici toate, într-un spațiu extrem de redus, într-o singură frază. Acest enunț intercalat — care lasă să se întrezărească un aspect adîncit în viitorul *Concert pentru violină și orchestră, în Re major, opus 61* (1806) — marchează începutul dezvoltării, de astă dată în *Re bemol major*, declanșînd în urma unor extensii și cumulări motivice faza înalt dramatică a dezvoltării, brăzdată de tema principală, de arpegiul de septimă în distribuție coborîtoare. Repriza însă nu mai apelează la acest element de excepție, breșa dintre cele două secțiuni tematice fiind pur și simplu anihilată, ștearsă ca și cum nu ar fi existat. Beethoven realizează deci modelul înalt clasic al formei de sonată cu repriză modificată — cu repriză parțială sau concentrată —, cultivînd o tradiție pusă în perspectivă de Carl Philipp Emanuel Bach. Originalitatea și pregnanța soluției beethoveniene sunt concludente : cauza renunțării la reluarea simetrică a fragmentului rezidă din epuizarea acestuia și nu din dificultatea relațiilor tonale suscitate. Individualizarea vocilor și totodată sublinierea resurselor timbrale specifice se reliefează în partea lentă — Adagio. Magistrala formă de lied-sonată, cu aparente faze libere și momente eliptice, angrenează un număr considerabil de motive caracteristice, fin diferențiate și particular investite în momente și situații concrete, reductibile la o structură tematică fundamentală de maximă generalitate. Lărgimea planului

Scanned with OKEN Scanner

tonal este asigurată prin treceri din tonalitatea de referință — *Mi bemol major* — în regiuni îndepărtate, precum : *mi bemol minor ; Mi major,* pentru ca modulații enarmonice să readucă lucrurile în albia lor, prin *mi bemol minor* atins în treacăt, apoi prin dominanta — *Si bemol major* — fundamentalei, care instituie repriza cînturilor strofice încadrate în tiparele lied-sonatei. O paralelă, stabilită între procedeele modulatorii preconizate de Haydn și Beethoven nu poate fi decît concludentă cu privire la comunitatea mijloacelor, dacă nu și a țelurilor. Ultima parte — Allegretto ; *Tema : Pria ch'io l'impegno* — reprezintă cu totul altceva decît o piesă de bravură în gen variațional, decît o reverență făcută modei și gustului vremii. Recurgînd la tema unui terțet din opera „*L'amore marinaro, o Il Corsaro*" (titlul terțetului sunînd : Pria che l'impegno) de Joseph Weigl, jucată în octombrie 1797 la Viena, Beethoven construiește cu migală un ciclu de variațiuni de caracter, întrecînd deci stadiul variațiunilor ornamentale, modificînd așadar conceptul de variațiune în accepțiunea lui uzuală. Tema luată nu este decît pretext, materie sonoră supusă modelării și deducerii de aspecte diferite. Chiar prima variațiune, încredințată pianului, o pulverizează complet. Variațiunea a doua recompune o altă temă, un alt lied, pe două voci soliste și complementare, care renunță la orice participare a pianului. În această nouă viziune a lui Beethoven, substanța tematică este într-o continuă devenire, legitimînd ipostaze succesive și efectiv constatante. Linia tematică de bas, care se ivește în variațiunea a treia, arcuiește discursul spre o primă culminație : Variațiunea a patra, Minore. Periodicitatea coralului armonic pe patru voci, a cîntului grav, întretăiat mereu prin interjecții care poartă formule melodice caracteristice și flexionabile prin natura lor, precum și poetica sonoră sădită în această evoluție nelipsită de tensiuni, condiționează la rîndul lor coralul majestuos și scînteietor din variațiunea următoare — Maggiore. Contrastul tonal (minor-major) și cel dinamic (piano-fortissimo) solicită un intermezzo de o încîntătoare puritate, realizat în cea de a șasea variațiune, de o candoare mozartiană. Ceea ce urmează constituie un șoc și face trimitere la „Marcia funebre per la morte d'un eroe (Maestoso)" din *Sonata pentru pian, în La bemol major, opus 26,* constituind o variațiune — a șaptea, Minore — de o intensitate a emoției și a marșului armonic fără egal. Reducția la ritm a valorilor melodice și armonice este desăvîrșită, iar panta ascensională a dinamicii, din piano în fortissimo, întrece tendințele similare în cîmpul regiei orchestrale ale Școlii de la Mannheim. Dar reducția la ritm nu urmărește alt scop decît repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentarea sublimului, a expresiei plină de seriozitate și măreție, simbolizată în acest marș, în acest torent de acorduri întretăiate de exclamații. Rezolvarea conflictului vine în variațiunea-pereche, în Maggiore, de fapt o acțiune în două planuri, într-unul îndepărtat, dat de o melodie lirică și dulce, în piano, și într-altul apropiat, dat de un fals conduct tematic, în forte, de un bas ce se vrea absolutizat, în ropotul estompat al acompaniamentului armonic în triolete cu valori complementare ritmic. Revenirea la tema inițială se face nu fără umor în variațiunea a noua, sub forma unui canon repede clasat, pentru ca încheierea — Allegro —, venită după o mică cadență a pianului să confere ciclului o ambianță de voioșie și un antren concertant. Văzută în întregul ei, această compoziție subliniază mutația petrecută în planul facturii instrumentale : scriitura este atît de particulară acestui ansamblu de trio (cu instrumente de același rang dar diferite sub aspectul posibilităților tehnice și timbrale) încît transcrierea muzicii pentru un alt ansamblu — decît poate cel mult orchestra simfonică mare — este practic imposibilă și teoretic neavenită. Sub acest aspect, *Opus 11* de Beethoven marchează un punct de cotitură în tipologia genului de trio cu pian, deschizînd calea unor împliniri viitoare.

Prin 1805, Beethoven supervizează transcrierea *Simfoniei a doua* în *Trio cu pian*, lucrarea apărută în anul următor purtînd titlul : *Mare Simfonie, aranjată în Trio pentru pian, violină și violoncel*. Odată cu această operație se modifică atributele conceptului de bază. Potențarea în grandios și patetic a expresiei și desfășurării muzicale consistă în dinamizarea orchestrală a discursului sonor, precum și în tendința de participare a genurilor camerale la sfera „marilor" cicluri de mișcări. În acest sens, *Opus 3* de Beethoven apăruse în prealabil în copie și apoi în tipar drept *Terzetto*, cu sublinierea *Gran Trio per Violino, Viola e Violoncello*. *Marile Terțete opus 70, nr. 1, în Re major* și *nr. 2, în Mi bemol major*, realizate în 1808, se plasează în consecință pe această traiectorie, Beethoven explorînd un univers sonor aparte, particular prin faptul că aici se fac auzite efectele unor cauze de natură diferite. Ambele creații reunite în *Opus 70* oglindesc metamorfozele ivite în domeniile concertului instrumental beethovenian, într-un univers care va fi în curînd finit, odată cu *Concertul al cincilea — Imperialul — pentru pian și orchestră, în Mi bemol major, opus 73* (1809). Magnificența proporțiilor dovedită în cele trei *Cvartete de coarde opus 59* constituie de asemenea un punct de proiecție pentru noile terțete mari. În 1808, Beethoven termină nu numai *Sonata pentru pian și violoncel, în La major, opus 69* care enunță zodia unui lirism ce se răsfrînge asupra opusului următor, ci își concentrează atenția asupra unei opere :

Scanned with OKEN Scanner

„*Macbeth*“, după tragedia lui Shakespeare. În schiţe, Beethoven precizează că „Uvertura Macbeth deschide instantaneu corul vrăjitoarelor“ („Unde urlă sălbatecele furtuni“). Enunţul la „Macbeth“ se făcea în climatul tonalităţii re minor. De aici provin asociaţiile care se fac în legătură cu înfricoşătoarea şi atît de profund poetica parte lentă — Largo assai ed espressivo — din *Opus 70, nr. 1,* deconcertantă prin sugestivitatea unor tablouri muzicale de absolută excepţie şi impresionantă totodată prin idealizarea graduală (pe care o comportă lucrurile înscrustate în săgeata timpului), a desfăşurării evenimentelor camerale de densitate simfonică. Sub raport tipologic, marele terţet nu se mai identifică nicidecum cu sonata pentru pian cu acompaniament de violină şi violoncel, opunîndu-se total acesteia. Confruntarea dirijată dintr-un centru de observaţie superior, permite însă şi revenirea la tonalităţi ieşite din uz, adecvate genului de divertimento, anume păstrarea uneia şi aceleiaşi fundamentale în toate cele trei mişcări constitutive : Re major ; re minor ; Re major. *Trioul* cu cele „trei re-uri“, numit *„Geistertrio“* porneşte de la echivalenţa partenerilor reuniţi în discurs, pianul asumîndu-şi funcţii acompaniatoare într-o măsură considerabil sporită. Avalanşei la unison — Allegro vivace e con brio — îi corespunde un travaliu tematic de motivaţie contrapunctică, o articulare strînsă şi multiformă dar continuu discursivă a liniilor principale. De aici decurge mai întîi concizia deosebită a expoziţiei formei sonată, iar apoi amploarea de excepţie a dezvoltării şi reexpoziţiei, care se cer neapărat repetate pentru a accentua calmul şi în cele din urmă efervescenţa şi strălucirea codei. Dacă prima parte poate să sugereze un avers major pentru reversul dramatic care va fi *Cvartetul de coarde în fa minor, opus 95* — Serioso —, atunci ultima parte — Presto — semnifică o trecere la marile desfăşurări în frescă specifice ultimelor cvartete de coarde ale lui Beethoven. Rigoarea desenului polimelodic din partea finală şi larga arcuire a frazelor melodice cu trei sau patru voci ferm angajate, determină aici alungirea contrapunctică a formei de sonată în totalitatea segmentelor acesteia. Extensiilor expozitive şi dezvoltătoare prin succesiuni repetitive şi modulatorii li se opun în acelaşi consens secvenţele de coral armonic, temele-arpegiu şi gamele tematizate, într-o evoluţie poliplană şi intens dinamizată care evidenţiază deopotrivă suprafeţe izometrice şi momente de dispersare a substanţei sonore şi a structurii ritmice, la care se adaugă cromatizarea insistentă a valorilor iniţial diatonice. Proporţiile cu totul ieşite din comun ale finalului decurg din îndelungatele confruntări dintre elemente tematice invariante şi variante, acestea creînd senzaţia dezi-

Scanned with OKEN Scanner

cerii ireversibilității desfășurării muzicale temporale, a unui discurs neîngrădit într-un spațiu elipsoidal în care factorul timp pare a fi suspendat sau oricum neesențial. Travaliul tematic beethovenian, observat la scara acestui întreg indivizibil care este marele *Trio în Re major, opus 70, nr. 1*, are deci ca finalitate o formă nespecifică de sonată-fugă de dimensiuni monumentale. Fuga virtuală și în acest caz foarte liberă, văzută drept corolar al unei dezvoltări în faze diferite dar procesual conjugate, pune în perspectivă posibilitatea articulării acelor forme de fugă reală, pe care le vor pune în evidență ultimele sonate pentru pian și ultimele cvartete de coarde de Beethoven. Noua dramaturgie se orientează spre echiprobabilitatea participării la discurs a celor trei instrumente soliste, spre omogenizarea în această condiție superioară a cîntului la instrumente cu particularități timbrale, registrale și dinamice deosebite. Suflul simfonic al muzicii camerale nu mai este aspirație ci fapt împlinit. Frumoasa conducere a ideilor muzicale prilejuiește sublinierea acelor calități fundamental clasice legate de conceptul bachian al facturii pure. Totodată adîncirea poeticii intrinsec muzicale se produce prin raportarea ei la un anume descriptivism și programatism sonor, ilustrat de Beethoven în vastele tablouri simfonice zugrăvite în *Simfonia a șasea — Pastorala — în Fa major, opus 68* (1807 — iunie 1808), creație definită într-o schiță drept : *„Sinfonia caracteristica sau Amintiri despre viața la țară"*, în care „sesizarea situațiilor este lăsată în sarcina ascultătorului" ; în cele două *Terțete opus 70*, autorul *Pastoralei* accentuează semnificațiile muzicii în sine, valențele unei poetici muzicale investită cu înalte grade de putere de abstractizare. Împlinită în concretețea ei, muzica deschisă unor asociații de idei — și mai cu seamă cea care umple înfrigurata parte lentă, poemul tulburătoarelor întrebări și răspunsuri legate de ființă și existență, de viață în suma adevărurilor intuibile — nu renunță însă la o anume grandoare simfonică, la o sugestivitate indicatoare de conflicte de idei și de rezolvări conduse pînă în înaltul concluziei finale, de o seninătate pe deplin clasică. Astfel se explică și șocul declanșat de această creație de excepție, chiar la prima ei intrare în lume. La Viena, în 10 decembrie 1808, ascultînd această lucrare în casa dedicatarei, la pian fiind Beethoven însuși, Reichard notează că a ascultat în contextul recitalurilor de cvartet de coarde, la care îl invitase autorul în persoană pentru a-i oferi cunoașterea unor lucrări inedite, un „Trio pentru fortepiano, violină și violoncel, cu totul nou, de mare forță și originalitate".

Consecințele de ordin tipologic, rezultînd din confluența unor aspecte diferite, se precizează odată mai mult în cel de al doilea *Trio opus 70, în Mi bemol major*. Corelarea tematică a celor două

Scanned with OKEN Scanner

mari forme de sonată care constituie părţile principale şi extreme ale ciclului de mişcări este un semn distinctiv, simbolizat de altfel şi prin introducerea lentă — Poco sostenuto — care precede prima desfăşurare a ideilor — Allegro ma non troppo. Liniile tematice şi entităţile motivice conturate în introducere se răsfrîng asupra tuturor momentelor întregului de natură dezvoltătoare. Articularea contrapunctică a elementelor de discurs muzical face trimitere la un ansamblu de studii de mişcare, la o posibilă antiparalelă beethoveniană în raport cu problematica şi scriitura haydniană. Extinderea structurii strofice în cuprinsul expoziţiei, polifonizarea secţiunii tematice colaterale şi apoi excepţionalele trasee modulatorii de pe parcursul dezvoltării în planuri şi registre tematice multiplu întretăiate îndreptăţesc astfel de interpretări. Fragmentarea discursului şi decuparea amănuntului, accentuarea discontinuităţii vremelnice şi reducerea substanţei tematice la structuri melodice arhetipale de referinţă trisonică şi de dimensiunea unei singure celule de două sunete, indică un travaliu riguros, o pregătire a reprizei care, la rîndul ei, conştientizează un proces similar, curmat prin readucerea parţială şi modificată a introducerii lente — Tempo I — şi soluţionat prin iureşul final — Tempo II — în care reducerea la formula elementară este completă.

În acest caz însă ansamblul de studii de mişcare se identifică cu un ansamblu de studii de expresie, de stare afectivă, de măsurare şi comparare a emoţiei artistice la scara caracteristicilor imanente tonalităţilor angrenate în discurs, în conformitate cu teoria compoziţiei şi estetica muzicală clasică. Poetica muzicală se manifestă prin intermediul unor scheme de ordine, importante deopotrivă la nivelurile conţinutului şi formei muzicale de subliniată complexitate. Aceste scheme de ordine consistă în varietatea planurilor tonale, extinse în acest *Trio în Mi bemol major* la limita posibililului, în trecerile succesive prin totalitatea climatelor tonale, în reveniri la calităţi fundamentale şi repere cardinale. Această ţinută stilistică şi atitudine compoziţională nouă îşi află argumentări suplimentare prin felul de a fi al celor două mişcări mediane, acestea reprezentînd la rîndul lor două intermezzi diferite ca stare şi expresie. În locul părţii lente, Beethoven plasează o piesă de caracter — Allegretto —, configurată ca un ciclu de duble variaţiuni, realizat prin referire la două idei muzicale opuse ca mişcare şi stare armonică — Do major ; do minor — ce se perindă cu o periodicitate riguros respectată, apodictică. Recurgînd la un citat folcloric (de presupusă sorginte croată) Beethoven insistă aidoma lui Haydn asupra unor hanguri armonice lapidare, prilej pentru figuraţii succesiv sporite în secţiunile minore şi totodată martor de contrast pentru lumi-

Scanned with OKEN Scanner

nozitatea și grația colocviilor majore. Staticitatea generală de aceste comparații succesive și concentrice este spulberată de fluența și savoarea celeilalte mișcări mediane cu caracter de intermezzo — Allegretto ma non troppo —, în La bemol major. De această dată, Beethoven substituie scherzoul consfințit de el printr-o piesă de gen cu reminiscențe de menuet — într-un timp în care menuetul constituia în teoria și practica compoziției o piesă destinată demonstrării măiestriei desăvîrșite —, investită cu atributele monodiei acompaniate și cu o căldură lirică fără egal. Atenția constructorului se fixează însă asupra unui cvasi trio, asupra unei mișcări centrale — reprezentînd axul de simetrie al întregului ciclu — guvernată de ideea unui coral armonic, distribuit alternativ la ansamblul instrumentelor de coarde (pe trei voci) și la pian (pe patru voci constitutive). Modulațiile coroborate în segmentele acestui coral armonic cu distincte inflexiuni modale sugerează o rotație completă în interiorul universului tonal, fapt întărit prin reluarea firului, prin derularea înnoită a evenimentelor. În plus, prin alegerea registrului înalt ca loc de etalare în sonorități diafane a figurației armonice tematizate, Beethoven anticipă scriitura și imagistica pianistică schubertiană. Reprezentarea alegorică a triolelor armonic-figurative sugerează atingerea ornamentului pur, al arabescului convertit în substanță primordială. Melodizarea integrală a potențelor armonice și a frumoaselor comparații între climate tonale foarte apropiate sau dimpotrivă foarte îndepărtate este așadar realizată în și prin actul de creație, în dimensiunile unui tot organic finit prin interdependența pluriformă a componentelor primordiale. În acest consens se adîncește convingerea că contribuțiile lui Beethoven la teoria modulației și a semnificațiilor funcțional-tonale au fost cu adevărat decisive și de o distincție inegalabilă. Argumentarea pe care o acreditează marele muzician prin intermediul capodoperelor reunite în *Opus 70* (și evident racordate prin calități tematice comunicante) constă în imposibilitatea epuizării substanței sau ideii muzicale prin travaliu sau desfășurare în timp, prin contragere, divizare, inversare sau prin felurite procedee de reducere la elementar, prin modulații oricît de subtile și complexe într-un cîmp tonal extins la limită dar finit, sau prin transformări succesive și ipostazieri de ordinul expresiei oricît de contrastante, acceptînd pînă și convertirea ei într-o stare contrară celei inițiale, din liric în tragic și din sublim în umoristic. Cercetarea puterii de rezistență a substanței sau ideii muzicale, de atîtea ori înfăptuită de Beethoven, primește acum semnificații hotărîtoare pentru evoluția viitoare a conceptului de sonată clasică în unitatea și diversitatea formelor și genurilor conținute.

Scanned with OKEN Scanner

Unicitatea demersurilor compoziționale și înfăptuirilor artistice beethoveniene se cer reperate — în această situație de excepție la nivelul timpului — în lumina atitudinii creatoare precum și a cunoașterii cuprinzătoare pe care le implică acestea. Beethoven participă în legea lui la o mișcare de idei novatoare, la o interpretare dialectică a realității muzicale în ansamblul factorilor constitutivi. Arta unui Haydn și Mozart aparține tradiției, ca și arta lui Bach, a fiilor acestuia. În raport cu aceste dimensiuni uriașe, cu marile moșteniri ale trecutului deslușite sau intuite, Beethoven este nevoit și se simte îndemnat să edifice în continuare arta lui proprie, de unul singur. Terasele ridicate de el devin la rîndul lor fundamente peste care se înalță noul, vechiul alunecînd în trecut. Ordonarea și reprezentarea conținuturilor de expresie în forme sonore particulare, tot mai superior dezvoltate și tot mai larg cuprinzătoare constituiau teza de căpătîi, corespunzătoare dominantelor comune unei culturi dinamice străfulgerată de sinteze și retrospective ciclice, aflată pe punctul de a trece din clasic în romantic, de a cunoaște prevalența sentimentalului. Drumul parcurs de Beethoven între *Opus 70* și *Opus 97* este mărturia unor prefaceri hotărîtoare. Toată opera tîrzie a lui Beethoven pornește din *Marele Trio în Si bemol major, opus 97* (1811) pregătit prin antemergătoarele sale.

Gîndurile pe care le așterne Hegel în Prefața la *Fenomenologia spiritului* (1807) puteau fi și ele contemporanului său Beethoven : „Începutul spiritului nou este produsul unei vaste răsturnări a unor forme variate de cultură, prețul unui drum plin de meandre precum și al unor multiple sforțări și osteneli". Natura și motivația noului spirit pe cale de desăvîrșire în lumea formelor beethoveniene face obiectul unor cercetări asidue, într-un stadiu în care muzicianul solitar consolidează arta prezentului prin tot mai numeroase valori și mijloace ale trecutului, supuse unor reînvestiri obligatorii. Opțiunile sale sunt opțiunile unui clasic iar apropierea atitudinală și de spirit față de criteriile de organizare specifice polifoniei și armoniei bachiene decurg în chip logic din acestea, căci Beethoven devine, este și rămîne un autor clasic, autorul unei opere clasice. Explicația acestei suite de fenomene ne-o conferă poate mai bine decît orice un fragment dintr-o scriere de mare interes — *Literarischer Sansculottismus* — din 1795 de Goethe. În acest eseu de largă rezonanță în epocă, Goethe ridică o întrebare care preocupa nu numai pe oamenii de litere ci deopotrivă și pe muzicienii creatori : „Cel ce cu ajutorul cuvintelor de care se folosește în vorbire și scris consideră că este imperios de datoria lui să conexeze anumite concepte, va utiliza extrem de rar noțiunile de *autor clasic* și *operă clasică*. Cînd și unde se ivește un autor clasic al unei națiuni ? Dacă el află

Scanned with OKEN Scanner

în istoria naţiunii sale mari evenimente precum şi urmările acestora într-o unitate fericită şi semnificativă ; dacă el găseşte măreţie în opiniile compatrioţilor săi, nelipsindu-i profunzime în sentimente ca şi tărie şi consecvenţă în acţiunile lor ; dacă el însuşi, pătruns de spiritul naţiunii şi datorită geniului care sălăşluieşte în el se simte în stare să simpatizeze cu trecutul ca şi cu prezentul ; dacă îşi vede naţiunea ajunsă la un înalt grad de cultură, astfel încît propria sa formare să-i fie lesnicioasă ; dacă a adunat multe mărturii, văzînd înaintea lui încercări perfecte şi imperfecte ale predecesorilor, potrivindu-se atît de multe circumstanţe exterioare şi interioare încît preţul învăţăturii să nu fie prea mare, pentru ca în anii cei mai buni ai vieţii sale să poată să cuprindă o operă mare, să o ordoneze şi să o desăvîrşească în viziunea lui proprie".

Simpatizarea cu trecutul şi prezentul în privinţele dezvoltării şi înnoirii concrete a genurilor şi formelor muzicale, a limbajelor şi stilurilor specifice, a teoriei şi practicii, a esteticii şi gîndirii muzicale şi a concepţiei despre viaţă şi lume, reprezentau pentru Beethoven o temă dintre cele mai complexe. Setea de cunoaştere a acestui om în vertiginoasa înaintare în lumea artei sale se măreşte pe măsura realizărilor suitoare, care presupun şi condiţionează o corespunzătoare coborîre în timp, în memoria experienţei altora. Dacă Beethoven spune în scrisoarea din 26 iulie 1809 către Breitkopf & Härtel : „eu am bunul obicei de a nu mă sinchisi de ceea ce am terminat odată", atunci nu este mai puţin adevărat că legătura cu propriul lui trecut artistic nu se întrerupe niciodată, că relaţia dintre trecut şi prezent este activ cercetată şi cultivată cu grijă. Perfecţiunea atinsă în artă şi imperfecţiunea inerentă în artă generau temeri peste temeri, mai cu seamă în rîndul creatorilor de valori, al celor de primă mărime. În conformitate cu sistemul de interpretare enunţat de Goethe în eseul *„Der Sammler und die Seinen"*, acesta adînceşte într-o scrisoare lămuritoare adresată lui Schiller tulburătoarea prezumţie : „Toţi artiştii mai noi aparţin clasei nedesăvîrşitului şi se împart deci mai mult sau mai puţin în rubrici separate", în „rubrici care primesc o adîncime enormă, atunci cînd aceşti oameni extraordinari sunt contemplaţi în mărginirea lor, fiind totuşi consideraţi drept regi sau înalţi reprezentanţi ai unor întregi specii". În această viziune apare un Michelangelo, Correggio, Raffael. Problematica artei moderne este astfel pusă într-o lumină puternică, la apogeul unei epoci clasice. Aspiraţia spre realizarea unei arte desăvîrşite trebuie să fie cu atît mai profundă la un muzician ca Beethoven, dotat cu o voinţă care refuza orice mărginire, orice abateri de la traiectoriile împlinirii, tot mai precis fixată în acord cu experienţa şi cunoaşterea acumulată şi dobîndită.

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentul de modernitate, surescitat de atîtea întrebări, ajută la trecerea dificultăților iscate. Ca nimeni altul, Beethoven reușește să integreze elemente semnificative ale artei baroce în ansamblul artei clasice, fără să se producă prin aceasta o disparitate stilistică, o nepotrivire de sens și de caracter artistic oricît de măruntă. Asimilarea se face în chip progresiv și organic, prin referire la gîndirea polifonică, la tehnica contrapunctică, la conceptul facturii pure și a coralului armonic, toate reunite în ideea beethoveniană a acompaniamentului obligat. Beethoven recurge și mai consecvent decît Mozart — marele inițiator al direcției integratoare, al interpolării în forme clasice a principiilor contrapunctice baroce — la o anume determinare din afară, la participarea ordonatoare a unor mijloace de expresie și criterii de stil instrumental de tradiție barocă în tot ceea ce privește desăvîrșirea genurilor și formelor clasice și specificitatea dramaturgiei muzicale. *Cvartetul de coarde în fa minor, opus 95 — Serioso —, Sonata pentru pian și violină, în Sol major, opus 96* — în care Arnold Schering vedea o transpunere după *„Triumful sensibilității“* de Goethe — și *Marele Trio pentru pian, violină și violoncel, în Si bemol major, opus 97 — al Arhiducelui* — mărturisesc cu autentică elocință aspirația spre perfecțiune a autorului și totodată existența unor paralele și antiparalele față de trecutul mare al artei contrapunctice și al arhitecturii muzicale monumentale, precum și față de mișcarea de idei survenită în domeniile genurilor scenice.

Beethoven conferă un răspuns afirmativ marii dileme formulate de Goethe în *Istoria teoriei culorii* (1810), la începutul diviziunii a doua (la loc de trecere și parcă mai mult pentru sine) : „Există două feluri de experiențe, anume experiența absentului și aceea a prezentului. Experiența absentului, de care aparține trecutul, o realizăm bizuindu-ne pe autoritate străină, cea a prezentului ar trebui să o facem bizuindu-ne pe propria noastră autoritate. Pentru a înfăptui ambele, așa cum se cuvine, natura individului este negreșit insuficientă“.

Și Goethe continuă printr-un alt aforism : „Ne aflăm într-o necurmată luptă cu tradiția, iar acea cerință de a realiza experiența prezentului prin propria noastră autoritate ne îndeamnă de asemenea la un conflict îngrijorător ; și totuși, un om căruia i-a revenit ca parte de viață o activitate originală resimte chemarea de a susține personal această luptă dublă, care prin progresul științelor nu este ușurată ci îngreunată ; căci în cele din urmă întotdeauna doar individul este cel care rămîne să înfrunte și să țină piept deopotrivă unei naturi și unei tradiții mai vaste.

Scanned with OKEN Scanner

Conflictul individului cu experienţa nemijlocită şi cu tradiţia mijlocită constituie propriu-zis istoria ştiinţelor ; aceasta întrucît ceea ce se întîmplă în şi datorită unor mase întregi, se raportează în cele din urmă numai la un individ mai destoinic, chemat să culeagă, să separe, să revizuiască şi să împreuneze totul ; în această situaţie este cu adevărat total indiferent dacă contemporanii favorizează o astfel de întreprindere sau i se împotrivesc ; căci ce altceva înseamnă a favoriza decît de a înmulţi şi generaliza existentul ? Astfel se vine cu folos în întîmpinare, însă cauza principală nu este promovată".

În concluzie, Goethe îşi răspunde singur, dar ferm şi pornucitor, ca să se audă : „Conţinut fără metodă duce la exaltare, metodă fără conţinut la subtilitate deşartă, materie fără formă la cunoaştere greoaie, formă fără materie la închipuiri găunoase".

Înţelepciunea lui Goethe este împărtăşită de destoinicul Beethoven, care posedă viziunea lui asupra experienţei nemijlocite precum şi asupra tradiţiei mijlocite.

Cu certitudine, numai în această lumină poate fi înţeleasă poziţia absolut singulară pe care o ocupă Beethoven în cadrul muzicii clasice vieneze şi europene, şi tot prin intermediul acestor consideraţii adînc pătrunzătoare poate fi pe deplin descifrată lumea creaţiilor beethoveniene tîrzii.

Participarea „absentului" la „prezent" şi armonizarea „determinării din afară" cu experienţa şi voinţa proprie se manifestă în creaţiile *opus 95, 96* şi *opus 97* sub raportul problematicii şi formei muzicale. Profunzimea şi sobrietatea expresiei muzicale domină acţiunea muzicală, care se aseamănă acum cu o succesiune de acte în care dispare orice urmă de conversaţie galantă. Cîntul instrumental ascultă de legile dramei în acte şi tablouri precizate, discursul muzical asumîndu-şi în mai mare măsură decît pînă acum atributele reprezentării în formă a ideii poetice. Maniera de a face muzică, corespunzătoare clasicului „musizieren", se preface într-o artă a dialogului, într-o polifonie de planuri şi situaţii, într-o desfăşurare sonoră subsidiar sau virtual programatică. Descriptivismul şi programatismul preclasic se convertesc într-o artă de spectacol abstract, poetizat şi absolutizat muzical, într-o dramă de idei subliniat „caracteristică". Modelarea muzicii caracteristice se face la scara unor forme clasice de maximă cuprindere, astfel gradate în interiorul lor încît să confere senzaţia unor contrageri de proporţii substanţiale. De aici rezultă o densificare a scriiturii polifonice, a imaginii sonore.

Marele *Trio opus 97* sugerează o reuniune de sinteze operate la scara experienţei proprii în acest gen şi o continuare direct as-

Scanned with OKEN Scanner

cendentă în comparație cu cele două creații anterioare care constituie impresionantul *Opus 70*. De altfel și filiația tematică este de ordinul evidenței. Noul care se arată aici, indică însă o clară mutație conceptuală. Aceasta consistă în primul rînd în stabilitatea tonală a frazelor, a segmentelor mari și mici de formă muzicală de tip dezvoltător, în menținerea îndelungată a tonalității de pornire și referință, în revenirea tuturor desfășurărilor la matcă. Dacă în *Opus 70* procesele intens modulatorii porneau din înseși suprafețele tematice expozitive, căpătînd extensii largi și aducătoare de surprize, în *Opus 97* dramaturgia se schimbă — ca și în *Opus 95* și *Opus 96* — în sensul unei insistențe îndelungate și concentrice asupra unuia și aceluiași cîmp tonal-gravitațional. În prima parte — Allegro moderato —, această nouă atitudine este întipărită în expoziția formei de sonată de amplă deschidere, în aparenta staticitate creată de succederea lentă a celor două polarități tonale (Si bemol major și Sol major). Netezirea discursului în cadrul celor două secțiuni expozitive echivalente și calm contrastante conferă cîntului nu numai măreție ci și o plenitudine sonoră distinctivă, un anume spirit de concertare ce se traduce în stare poetică, într-o contrapunere de planuri complementare brăzdate de linii tematice majestuos arcuite. Frazelor de reală cantabilitate vocală li se alătură în sens întregitor bogate coraluri și strîns articulate figurații armonice, elemente ornamentale cu obîrșii în mai vechea toccata ca și în fantasia preclasică. Organizarea contrapunctică a secțiunii tematice colaterale, cuprinderea contururilor în mersuri de voci contrare, apoi izolarea conductelor și împerecherea lor variată, indică de asemenea aprofundarea valorilor noi aferente unei stilistici polifonice. O altă mărturie constă în faptul că dezvoltarea luată ca atare ca secțiune distinctă, nu se ridică în importanță peste cotele expoziției și că repriza întrece în frumusețe ambele secțiuni premergătoare și în fond pregătitoare. Îmbogățirea reprizei prin mijloace simple dar de mare efect — precum ornarea treptelor melodice în cîntul pianului sau arcuirea pregnantelor recitative melodice în planul instrumentelor de coarde — este iarăși un semn al înnoirii prin recurs la procedee mai vechi, acestea dobîndind însă acum și aici o organicitate fără seamăn. Stabilitatea pronunțată a stării tonale — a climatului tonal — în spații de timp muzical mult alungite și adîncite prin reveniri relativ identice, repetitiv gradate și astfel păstrătoare de consens, modifică în consecință imagistica sonoră în întregul ei. Diminuarea muzicală a procesualității în favoarea stabilității în atmosferă și grandorii calme în tot și în toate, conduce la instaurarea unei atitudini compoziționale sensibil modificate.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta constituie un al doilea aspect definitoriu. Motivația se află în determinarea din afară a operei de artă muzicală, în special în reacția compozitorului față de sugestia luată în seamă, față de incitațiile venite din marea lume a literelor, a dramaturgiei clasice. Există suficiente temeiuri pentru a crede că Beethoven s-a inspirat din acțiuni scenice, din unele drame contemplate și citite, din creația lui Shakespeare, Goethe, Schiller și a altora. „Caracteristicul" este reperat în scrieri literare, filosofice sau științifice, de popularizare și inițiere în spiritul iluminismului ; de altfel conceptul „muzicii absolute" din care va deriva mai tîrziu cel al „formelor sonore în mișcare" nu prea se află acreditat în acel timp nici măcar la modul teoretic, pe cînd programatismul poetic-literar și plastic-pictural este la modă. Beethoven devine din ce în ce mai precaut și mai tăcut, oferind cel mult „cheia" acțiunii pur muzicale în vorbe aruncate unor prieteni, intimi sau discipoli. Gustav Nottebohm (în : *Zweite Beethoveniana,* Leipzig 1887), preocupat de relația dintre schițele de lucru și opera finită, conchide în Introducere : „Spiritul care a dictat realizarea unei opere nu apare și în schițele la aceasta. Schițele nu dezvăluie legitatea care îl conduce pe Beethoven în actul creației. Despre ideea care apare numai în opera de artă însăși, ele nu pot oferi nici o lămurire". Carl Czerny, atît de apropiat și îndatorat lui Beethoven, surprinde poate mai exact decît oricine aversul și reversul chestiunii în cauză (în : *Erinnerungen an Beethoven,* publicate de Georg Schünemann în Neues Beethoven-Jahrbuch, 1939), luînd ca punct de reper noul ivit în partea lentă din *Sonata pentru pian opus 2 nr. 3* : „În acest Adagio se formează deja direcția romantică, prin care mai tîrziu Beethoven cheamă la viață acea specie de compoziție în care muzica instrumentală se potențează în pictură și în poezie. Ceea ce se aude nu este doar expresia unor sentimente, întrucît *se văd* picturi, *se ascultă* povestirea unor întîmplări. Dar piesa sonoră rămîne totodată și ca muzică mereu frumoasă și neforțată, iar acele efecte sunt atinse în limitele formei regulate și ale dezvoltării consecvente". Problema relației dintre determinarea dinlăuntru și determinarea din afară devine cu atît mai acută în creația unui artist ca Beethoven, cu cît lucrările sale concepute și realizate „în limitele formei regulate și ale dezvoltării consecvente" riscă să fie înțelese precumpănitor ca replici în alt gen la creații în proză sau în versuri, zugrăvind în muzică existentul. Realismul beethovenian comportă astfel detașări de la subiect și idealizări progresive, adică treceri de la „sentimental" la „naiv", de la „romantic" la „clasic". Și tocmai dramaturgia lui Shakespeare face obiectul unei astfel de luări conștiente de atitudine, Beethoven interpretînd natura artei acestuia mai degrabă în spirit schillerian

Scanned with OKEN Scanner

decît goethean, accentuînd valorile „clasice“ ale acțiunii dramatice și nu atît cele „moderne“, „imperfecte“ pe o înaltă treaptă „sentimentală“. Odată mai mult, constucția muzicală ca atare impune desfășurarea evenimentelor sonore, construcția sau forma muzicală de ansamblu și de proporții monumental-maximale situîndu-se în imperiul ideii conducătoare, tematic prezentă și ciclic reluată în întregul actelor conjugate și străjuite de finalismul clasic. Nimic nu subliniază mai mult această nouă configurare a lucrurilor decît raportul dintre *Trioul opus 97 și Sonata pentru pian, opus 106*, decît marile tăceri care se lasă pe marele drum al continuității artistice concrete.

În seria de scrisori adresată lui Goethe, referitoare la „Relația dintre conținut și formă și speciile poetice“, Schiller insistase în septembrie 1797 asupra unui mare semn de întrebare : „În genere mă întreb cu această ocazie dacă nu cumva înclinația atîtor artiști talentați ai timpurilor mai noi către poetizare în artă nu se explică prin faptul că într-o vreme ca a noastră nu există o altă trecere spre estetic decît prin poetic, și în consecință toți artiștii care pretind că au spirit arată și în reprezentarea plastică numai o imaginație poetică, tocmai din cauză că au fost treziți la artă numai printr-o sensibilitate poetică“. Nervul critic nu se oprește numai la atît, la general, ci face să zvîcnească o temă particulară cu rezonanțe autobiografice, anume romanul „Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister“ de Goethe, care cuprinde de fapt părți întregi din mai vechea versiune la „Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister“ : „Forma Meister-ului, ca în genere orice formă de roman, nu este pur și simplu poetică, ea este și se află pe deplin numai în domeniul rațiunii, ascultînd de toate cerințele acesteia și avînd de asemenea parte de toate limitele ei“. Și atacul lui Schiller merge la țintă : „Deoarece Vă aflați într-un asemenea punct unde trebuie să solicitați supremul din partea Dumneavoastră, și în care obiectul și subiectul trebuie să se întrepătrundă la modul absolut, este pe deplin necesar să aveți grijă ca acel lucru pe care spiritul Dumneavoastră poate să îl pună într-o operă, să se întruchipeze în forma cea mai pură și ca nimic din acesta să nu se piardă într-un mediu impus“.

Dramaturgia de substanțialitate muzicală, propulsată de Beethoven în marele *Trio opus 97* se înfățișează drept o poetică a construcției sonore unitare în acte, dimensiuni și ipostaze congruente, transformată în metodă de compoziție străjuită de o viziune muzicală de ansamblu, de o tehnică specifică a edificării întregului într-un plan superior și ascensional. Trecerea la esteticul de motivație pur muzicală este în acest proces de formare și de accentuare a formei de

Scanned with OKEN Scanner

mari proporţii înlesnită prin recurgerea la tipuri de scriitură contrapunctică mai vechi, prin integrarea unor modele bachiene. Solicitîndu-şi dăruirea forţelor supreme, Beethoven identifică obiectul şi subiectul muzicii sale într-o asemenea măsură încît în urma deplinei lor fuziuni să domine esteticul încifrat în constructiv, în întregul formei sonore desfăşurate, în frumosul artistic de natură şi şi finalitate muzicală. Beethoven trebuie să fi fost primul mare romantic prin vocaţia şi poziţia istorică pe care o ocupă, care şi-a dat seama că interpretabilitatea teatrală a muzicii sale şi literaturizarea excesivă a poeticului învestit în muzică se puteau îndrepta şi spre limanurile artei lui Mozart şi ale lui Haydn, producînd o învălmăşeală de nedescris, generînd confuzii în lanţ şi lipsind în cele din urmă gîndirea şi creaţia muzicală de suportul şi rostul lor specific. Fidel sieşi, Beethoven sublimiază concretizarea muzicală a unui „conţinut prin metodă" care să se transfigureze în expresie, în stare şi acţiune de imanenţă muzicală.

Metoda întruchipează varietatea — metrică — în unitatea — ritmică —, anume calitatea supraordonatoare a ritmului la scara întregului. Stabilităţii tonale i se alătură în consecinţă stabilitatea ritmică, pulsaţia egală în cuprinsul formelor prinse în succesiune. În acest sens, prima parte din *Opus 97* determină pe cea de a doua — Scherzo. Allegro —, apoi pe cea de a treia — Andante cantabile, ma però con moto — iar salba variaţiunilor progresiv metric diferenţiate declanşează fără nici-o întrerupere, direct şi explicit, mişcarea finală — Allegro moderato. Conceptul beethovenian de „ritm" interior şi armonios activ în părţile întregului se răsfrînge supraordonator asupra unor factori constitutivi de ordin tematic, armonic, agogic, timbral, subordonîndu-şi în egală măsură valori corespondente teoriei afectelor, retoricii figurilor poetico-muzicale sau acţiunii simbolurilor tonale şi numerice, reunind ideea cu materia şi nuanţînd la nesfîrşit clasica relaţie şi opoziţie dintre bucurie şi tristeţe. Beethoven surclasează astfel atît hedonismul la modă în cercul amatorilor de muzică, unde plăcerea individuală putea fi apreciată ca ultim motiv, scop şi criteriu etic al producţiei compoistice, cît şi atît de înrădăcinata interpretare hermeneutică a producţiei de cea mai înaltă calitate şi de cea mai complexă formă, prin care se urmărea sensul corect sau adevărat al unei fraze, părţi sau întreg finit şi prezumtiv necesar dotat cu aspecte caracteristice, descifrabile şi definibile ca atare. Interpretarea cauzală, îndeplinind pînă la un punct anume o funcţiune cognitivă şi stimulatoare, devenise o frînă într-un moment cînd teoria hermeneuticii începea să se îndrepte mai cu folos asupra autoînţelegerii omului în istoricitatea lui. Perioada medie de creaţie a lui Beethoven coincide cu răs-

Scanned with OKEN Scanner

pîndirea și generalizarea limbii literare germane clasice, a versului pentaiambic în înțelesul și funcțiunea formativă a acestuia ca formă metrică specifică a dramei germane. În această situație era firesc să pălească interesul suscitat odinioară de renumita *Încercare asupra operelor și geniului lui Shakespeare — Verscuh über Shakespeares Werke und Genie* — din 1767 a lui Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, ca și atenția acordată unei lucrări deschizătoare de perspective estetice precum *Observații asupra teatrului — Anmerkungen über das Theater* — din 1774 de Jakob Michael Reinhold Lenz. Privite din acest unghi, supozițiile făcute de un eminent muzicolog ca Arnold Schering (în : *Beethoven in neuer Deutung,* 1934) în legătură cu corespondențe directe dintre creații dramatice de Shakespeare (sau Schiller) și sonate pentru pian sau cvartete de coarde de Beethoven, rămîn, oricît de interesante (ca expresie elocventă a gîndirii tîrzii-romantice despre muzică), mai mult ca probabil fără obiect real. Fără a diminua valoarea cărții din 1936 a lui Arnold Schering, intitulată *Beethoven și poetica — Beethoven und die Dichtung* — și subliniind în special marea introducere la aceasta, referitoare la istoria și estetica interpretării beethoveniene, cercetătorul de astăzi se vede atras de simbolismul aflat sau urmărit de Albert Schweitzer în opera „muzicianului-poet" Johann Sebastian Bach, în celebra lui carte apărută în versiunea franceză în 1905 și în versiunea germană în 1908. Beethoven se știa *Tondichter,* adică *poet în arta sunetelor,* autor al unor lungi poeme sonore polistrofice de specificitate lirică sau liric-epică, timpul operînd o diminuare a aspectelor dramatice, tragice, declarat conflictuale. Ca și în cazul Bach — pentru a însoți ideea lui Albert Schweitzer — se poate vorbi îndeajuns la Beethoven despre o *„muzică poetică și picturală" — Dichterische und malerische Musik.* Și totuși, catalizatorul noii tehnologii muzicale pusă în scenă și în mișcare de Beethoven laolaltă cu noua încărcătură emoțională a imagisticii sonore, este ritmul interior la scara întregului, dimensiunea ordonatoare și coordonatoare a tematicii ritmice, diferențiată în concret. Conștientizarea acestui proces determină echilibrul formelor monumentale, forma de ansamblu apărînd ca o frescă larg desfășurată în care necesitatea cadrelor despărțitoare dispare, în care trecerile se fac noncontradictorii, continuînde. Jocul ritmului unifică, apropie și nuanțează momentele desfășurării. În cele din urmă, conceptul ritmului interior îl face pe Beethoven să renunțe la temele-rachetă, preluate din Școala de la Mannheim și să le înlocuiască cu teme în trepte, cu o melodică configurată prin succederea sunetelor (diatonice) alăturate. Monadele ritmice se rotunjesc și se împlinesc în secvențele și cadențele unor rînduri de

Scanned with OKEN Scanner

vers, ale unor rînduri melodice. Un numen de acest ordin, luat ca factor exponențial și de referință superioară clarifică rațiunea actelor compoziționale. Determinarea din afară, indiferent de natura ei inițială, intră în osmoza creației poetice intrinsec muzicală în finalitatea ei artistică.

Ceea ce se întîmplă în muzica instrumentală a lui Beethoven din jurul marelui *Trio opus 97* poate fi interpretat prin analogie la structurarea formei în opera dramatică a lui Schiller. Revenind la scrisoarea lui Schiller către Goethe în legătură cu „Relația dintre conținut și formă și speciile poetice", citim acolo : „Nu m-am convins încă niciodată atît de evident ca acum cu ocazia îndeletnicirilor mele actuale cît de riguros se află conjugate în poezie materia și forma, chiar și aspectele lor exterioare. De cînd transform limbajul meu din proză într-un grai poetic-ritmic mă aflu sub o jurisdicție cu totul alta decît înainte, încît multe motive care într-o expunere în proză păreau a fi bune și la locul lor potrivit, nu le mai pot utiliza acum. (...) Ritmul îndeplinește într-o producție dramatică și următoarea funcțiune important-semnificativă : tratează toate caracterele și situațiile după o singură lege, reprezentîndu-le în ciuda diferențelor lăuntrice într-o formă anume, obligînd astfel pe poet cît și pe cititor să solicite din partea tuturor întruchipărilor oricît de caracteristic-diferite ceva general, pur omenesc. Totul trebuie să se împreuneze în conceptul de gen al poeticului, iar acestei legități îi servește ritmul ca reprezentant și unealtă, deoarece el supune toate și totul legilor sale. El formează în acest mod atmosfera creației poetice, materiile mai grosiere rămînînd în urmă, numai esențialul putînd fi purtat de acest element subțire". În acest sens poate fi înțeles noul „grai poetic-ritmic" al lui Beethoven, care își definește acum pentru totdeauna „conceptul de gen al poeticului" — *Sonata opus 106* fiind mărturia sublimă a noului în creștere —, mînuind „ritmul ca reprezentant și unealtă" a ideii, a poeticii intrinsec muzicale. Contragerea sau dimpotrivă lărgirea numărului de părți în cuprinsul întregului caută reliefare acelui „pur omenesc", situat mai presus de „întruchipări oricît de caracteristic-diferite".

Tipologia creației instrumentale beethoveniene cunoaște în consecință transformări fundamentale, evidențiate îndeosebi în cuprinsul ultimelor sonate pentru pian și apoi al ultimelor cvartete de coarde. În aria sonatei pentru pian și violină, *opus 96* vine ca o piatră de hotar de care Beethoven nu va mai trece. *Opus 97* rămîne ultimul trio mare, după care mai urmează două lucrări ocazionale, care nu pretind să participe la absolut. După *opus 95* se lasă o tăcere lungă, grea, de ani de zile. Continuarea se face într-un șir de *sonate pentru pian — opus 101 ; 106 ; 109 ; 110 ; 111 ;* iar apoi ur-

Scanned with OKEN Scanner

mează șirul final al Cvartetelor de coarde — *opus 127 ; 130 ; 131 ; 132 ; 135.* Sonatele de pian de mai sus, oricît de diferite și caracteristic nuanțate sub aspectele imagisticii și poeticii sonore, a tehnicii și problematicii instrumentale, a formelor și a apartenențelor la gen, sunt pătrunse și virtual reunite într-o entitate superioară printr-un grai poetic-ritmic, printr-o comunitate de aspecte motivice și tematice care transgresează un întreg cu cicluri de părți și de mișcări subordonate. Migrația tematică din lucrare în lucrare este subliniată de altfel și în lumea ultimelor cvartete de coarde, lume în care se reflectă luminile și pulsațiile ultimelor sonate pentru pian. La rîndul lor, ambele cicluri, reunite în viziunea unei armonii a dimensiunilor mari și în aparență incomparabile, par să iradieze din mirificul *Opus 97*, la care se referă într-un fel specific o altă creație plină de taine și de excepție : *Simfonia a IX-a,* cu coruri și cînturi finale după Schiller, întruchipînd o idee care l-a însoțit pe Beethoven o bună parte din viață.

În acest stadiu conclusiv al exegezei nu se poate ignora faptul că în conștiința contemporanilor, Schiller se impusese mai degrabă ca un gînditor în versuri decît un liric de stare și ambianță poetică — *Stimmungslyriker.* O astfel de apreciere se potrivea și lui Beethoven care, în opoziție cu liedul eminamente muzical al lui Mozart, crease prin împreunarea unor aspecte nord- și sudgermane tipul liedului marcat rațional-poetic, acesta urmărind cuprinderea unei impresii generale sugerate de o poezie, fără a urmări neapărat și îndeaproape detaliile și situațiile caracteristice ilustrate în poezie. Viabilitatea acestei specii relativ noi a fost între altele salutată de către „Allgemeine musikalische Zeitung" a lui Rochlitz din 1808, într-o analiză care fixa un concept novator : *„Totaleindruck eines Gedichtes".* Cele cinci acte fundamentale creației muzicale în genere și în acord cu teoria și practica barocă — inventio ; dispositio ; elaboratio ; decoratio ; executio — primeau acum în viziunea lui Beethoven precizări clasice finale prin contragerea primelor două categorii — invenția și dispunerea substanței și formei muzicale — în categoria supraordonatoare a ritmului poetic-muzical, dat de forța unei „impresii totale". Beethoven — acuzat de diverși critici ai timpului de a fi prea formalist sau prea puțin sensibil, de a scrie insuficient determinat în comparație cu materia poetică preluată — pare să compună a posteriori o lume de idei imaginată în prealabil, pe care „elaborarea" și „decorarea" nu o mai modifică prea mult ; aceasta deoarece liedul este pentru acest autor înainte de toate reflectare a fundamental-umanului și mărturie de credință artistică într-o formă necesar personală și deci străină de convenții.

Scanned with OKEN Scanner

Acest postulat stilistic și totodată atitudine omenească se reflectă din plin în prima și marea „cunună de lieduri" care este *„Liederkreis opus 98, An die ferne Geliebte"*, în succesiunea „organismelor melodice", care se evidențiază deopotrivă în formațiuni monostrofice și polistrofice, în forme semiînchise sau semideschise, în înlănțuirea unor rînduri melodice cu sau fără verigi și reprezentări adăugate, în strofe alternative variate sau nevariate, în desfășurări strofice continue ciclic repetitive sau nerepetitive și în special în „forma liberă da capo" ilustrată la modul sublim în *Opus 98*. Beethoven polemizează aici cu Haydn, cu celălalt mare autor de lied nou — de tipul „impresiei totale" — al Vienei care este fără îndoială celebrul Haydn. Două elemente pot să fi întărit convingerea lui Beethoven : în primul rînd negarea în arta muzicii a teoriei imitației, făcută încă de prin 1754 de Moses Mendelssohn, și apoi reacția în creștere față de determinarea în expresie a afectelor singulare, care în urma unor descrieri, aprofundări și reprezentări repetate ajunseseră să formeze ceea ce în limbajul timpului înalt clasic se numea în chip persiflat „patologie muzicală descriptivă". În cele 164 de prelucrări de cîntece, făcute în acord cu viziunea de înțelepciune a lui Herder, Beethoven tinde în fapt tot spre accentuarea generalului. Scriind pînă în 1820 nu mai puțin de 109 lieduri germane (din care 16 par a fi pierdute și 14 insuficient cunoscute), evoluția stilistică a lui Beethoven se arată direct proporțională cu tendința de cuprindere a conținutului poetic într-o totalitate finită, în care prețul detaliului și al momentului caracteristic se șterge tot mai mult, absorbit fiind de „marele organism melodic", de pulsația lui vitală. Prin intermediul gîndirii poetico-filosofice a lui Schiller, Beethoven se apropie tot mai mult de conceptul frumosului artistic liber, nelegat de un anume obiect determinat, concept datorat lui Kant. În această înțelegere a fenomenelor estetice specific beethoveniene se poate considera că poetica de lied, bazată pe conceptul impresiei totale, migrează către lumea ultimelor sonate pentru pian și a ultimelor cvartete de coarde, găsind acolo concretizări în creații succesive, virtual sau real înscrise în sisteme de compoziții supraordonatoare, deschise și comunicante la nivelul mesajului artistic și al arhitecturii sonore concrete, intrinsec muzicale.

Marele *Trio opus 97* rămîne așadar un sistem de referință în ansamblul tipologiei de sonată beethoveniană. Față de această concepție compozițională se raportează la distanțe de timp apreciabile marile *Triouri:* de Schubert — în *Si bemol major, opus 99* (1826) și în *Mi bemol major, opus 100* (1827) —, de Mendelssohn-Bartholdy — în *re minor, opus 49* (1839) și în *sol minor, opus 66*

Scanned with OKEN Scanner

(1845) — și de Robert Schumann — în *re minor, opus 63* și în *Fa major, opus 80* (ambele realizate în anul 1847), în *sol minor, opus 111* (1851); numai că estetica purtată de aceste creații este una romantică, distinctă, deși forma muzicii rămîne în linii mari beethoveniană. Poate că desprinderea din strînsoarea capodoperei beethoveniene nu ar fi fost posibilă dacă nu s-ar fi ivit ca prin miracol sublimul *Cvintet cu pian, în La major, opus 114* (1819 !) de Franz Schubert.

Beethoven a mai elaborat două partituri pentru trio cu pian, de mai mică amploare și importanță. Mai întîi o primă parte — Allegretto — de *Trio*, în *Si bemol major*, fără număr de opus (1812), destinată inițierii în tainele cîntului instrumental, reprezentînd o formă de sonată în scheme clare, simple, dotată cu o substanță tematică și ornamentală evident mult mai veche. Cea de a doua compoziție pune față în față „determinarea din afară" cu „determinarea dinlăuntru" : *Variațiunile (10 în Sol major, opus 12 la pian, violină și violoncel pe tema Ich bin der Schneider Kakadu* pe o temă din opereta *Die Schwestern von Prag* (Surorile din Praga) de Wenzel Müller (opereta datînd din 1794, fiind apoi reluată în alte trei rînduri pînă în anul 1814). După toate aparențele, lucrarea (mai veche în conținut și formă) își află o redactare finală în anul 1816. Titlul precizează mai bine decît orice starea reală a lucrurilor, cînd Beethoven scrie : „Variațiuni cu o introducere și un epilog. Mai nouă ca factură armonică (deși caracterizată de o tematică apropiată fantasiei mozartiene) este somptuoasa și ușor arhaizanta *Introduzione* — Adagio assai —, ca și dinamica fugă declanșată în cea de a doua parte a variațiunii a zecea ca și epilogul însuși — Allegretto. Fără îndoială că începînd cu variațiunea a cincea se produce o înviorare a muzicii prin intensificarea scriiturii polifonice, prin multiplicarea și diferențierea imitațiilor canonice în suprafețe variaționale distincte. Paradoxal poate, tema preluată și frumos ornată nu suferă schimbări calitative prea importante. După această preumblare în ținuturile stilistice ale tinereții, ale Școlii de la Mannheim — o analogie cu cele șase *Duete pentru violină și violoncel, opus 19* de Karl Stamitz nu trebuie neapărat exclusă —, după retușări și întregiri de rigoare, Beethoven se retrage în înaltul cetății sale, în lumea ferită de participarea locului comun.

Formarea tipului clasic de Trio cu pian se încheie așadar odată cu *Opus 97*. Idealul unei „scriituri mai artistice" și aspirația către „mai multă vitalitate și libertate a ideilor" însoțesc o evoluție densă în evenimente progresiv culminante grație unor creatori de valori supreme ca Haydn, Mozart și Beethoven. Marea Sonată și Marele Trio, înțelese ca forme de existență ale gîndirii și artei muzicale

Scanned with OKEN Scanner

clasice, conferă muzicii instrumentale în ansamblul genurilor ei specifice un reazem sigur și bogat în materii nobile, în posibilități de adaptare la cerințele altor domenii și modalități camerale, concertante și orchestrale. Această complementaritate în universul muzicii clasice deschide și luminează rînd pe rînd dimensiuni și aspecte noi în permanenta modelare și transfigurare a conceptelor definitoriu clasice, lucru pe care îl va sublinia și o sumară trecere prin sferele cvartetului de coarde, ale concertului instrumental, ale simfoniei și genurilor scenice.

Scanned with OKEN Scanner

5. ANALOGII STRUCTURALE

Estetica sonatei clasice izvorăşte din armonia genurilor şi formelor muzicale care participă la dezvoltarea ei. Fiecare parte a tonalităţii definită prin teoria sonatei clasice poate şi trebuie să pretindă anumite aspecte estetice particulare, o identitate de sine ce nu se limitează doar la elemente şi specificităţi de ordin strict funcţional. Datorită existenţei reale a acestora se reliefează prezenţa analogiilor structurale, transgresînd sferele cvartetului de coarde, ale concertului instrumental sau simfoniei, de pildă. Conceptul de sonată clasică, larg cuprinzător în această viziune şi totuşi concret la obiect, capătă dimensiuni dintre cele mai vaste posibile în arta sunetelor.

Organogeneza petrecută în resorturile *sonatei a quatro* face puternice trimiteri la un întreg în constituire prin diferenţiere. Memoria experienţei artistice mai îndelungate şi multiforme se adună în ceea ce va fi şi va rămîne *cvartetul de coarde clasic,* după ce tipul de *divertimento a quatro* condensează razele unei literaturi abundente, răspîndită şi acreditată în centrul şi vestul european, iradiind orizontul artistic din jurul mijlocului de secol XVIII.

Nu este cazul de a întreprinde aici un istoric al genului, dar importantă este în schimb sublinierea momentelor de trecere de la înfloritorul *divertimento a quatro* la ceea ce va fi veritabilul *cvartetto per due violini, viola e violoncello,* odată cu eliminarea treptată a stînjenitorului *basso* şi a anacronicului *basso continuo.* În ansamblul mişcării de emancipare şi departajare a genurilor pur instrumentale precum simfonia, concertul instrumental, divertimento-ul cameral sau orchestral cu trei pînă la douăsprezece voci instrumentale, numărul muzicilor scrise în stil preclasic, galant şi sensi-

Scanned with OKEN Scanner

bil sau în limbaj incipient și timpuriu clasic, destinate unei formații compuse fie din două violine, violă și bas (sau violoncel), fie din flaut (sau oboi), violină, violă și bas (sau violoncel) trebuie să fi fost atît de mare încît a rămas pînă astăzi anevoie comensurabil. Totuși, limitele de ordinul sistematicii distinctive sunt de ordinul evidenței. Selecția a operat de aici în sus. În aceste condiții, mai vechea literatură a cvartetului de coarde, pregătitoare și propriu-zis preclasică, se lasă intuită ca un continent fărîmițat în insule mai mari sau mai mici în derivă, într-un timp în care casele de editură sau birourile de copiatură ofereau — prin anii 1762—1764 și pe urmă în măsură crescîndă — știmele unor partituri cu valori din ce în ce mai altfel motivate decît cele ale anteriorității artistice pe cale de a se scufunda în uitare.

Astfel apare fenomenul Haydn sau marele periplu de făurire al cvartetului de coarde clasic. Unicitatea demersului constă în primul rînd în faptul că viitorul părinte al genului concepe lucrul prin deducerea acestuia din marea nebuloasă formată de *speciile libere de divertimento*; premisa lui Haydn se află în afara împovăratelor forme tradiționale de natura sonatei orchestrale, a sonatei a trè sau a quatro de factură savantă, purtînd însemnele scriiturii contrapunctice (mai mult sau mai puțin severe). În procesul larg de rapidă complicare a imaginii sonore, a limbajului muzical și a tehnicii instrumentale sub imboldurile stilului sensibil, ale dinamicii orchestrale accentuate de exponenții Școlii de la Mannheim, Haydn alege — după anul 1755 — calea unor simplificări consecutive; în vederea acestui scop, el își asumă pentru o vreme riscul coborîrii în rudimentar sau facil, înlocuind actul de creație cu cel de prospectare calmă, iar promovarea unor aspecte la modă și în proliferare, cu experimentarea lucidă a materiei sonore. Timp de aproape trei decenii, Haydn urmărește cu rară perseverență în domeniul muzicii instrumentale două direcții deosebite, date de evoluția simfoniei orchestrale și concertante (de pildă Simfonia *„Le midi"*, compusă în 1761 pentru două violine concertante, două violine ripieno, violă, violoncel obligat, violoncel și bas continuu, două flaute, două oboaie, fagot și doi corni, această creație vădind în chip de excepție prezența unor elemente de divertimento concertant, fapt subliniat și prin cele cinci părți constitutive) și de traiectoriile speciilor de divertimento (în ipostaze orchestrale sau definitoriu camerale). Tot ce nu ține de legitatea simfoniei face parte în principiu din marea lume a speciilor de divertimento, inclusiv sonata incipientă pentru clavecin solo, sonata pentru clavecin cu acompaniament de violină și violoncel; speciile de divertimento pentru ansambluri omogene de instrumente de coarde, formate din două violine și bas (sau violon-

Scanned with OKEN Scanner

cel), din două violine, violă și bas (sau violoncel) sau din două violine, două viole și bas (sau violoncel) converg fără excepție către modelarea unor criterii de stil, într-o desfășurare poliplană de forțe în care în cele din urmă acel *cassatio* sau *divertimento a quatro* va triumfa, umbrind tot restul.

Țelul acestor cercetări sistemic concentrice este organicitatea conceptului clasic de sonată ținînd seamă de inovațiile lui Carl Philipp Emanuel Bach în aceste coordonate. Concludentă este în această privință evoluția descrisă în discipline diferite. Pînă în 1767, Haydn definește sonatele solo fie *Divertimento* fie *Partita per il Cembalo Solo*, delimitarea făcîndu-se după încîntătoarea creație clasică în *Re major* — I Moderato; II Andante ; III Finale. Allegro assai (Hob. V. grupa XVI numărul 19) —, pe care am definit-o și mai înainte ca un model haydnian. În 1773, cînd compune o întreagă colecție de lucrări reprezentative (Hob. V. grupa XVI, numerele 21—26), Haydn semnează : *Sei Sonate per il Cembalo*. Ideea este aici fixată definitiv. Foarte instructivă este și urmărirea și cunoașterea în amănunt a celor nu mai puțin de 21 divertimenti a tre, în marea lor majoritate pentru două violine și violoncel sau violină, violă și violoncel, scrise de Haydn pînă în anul 1768, printre care se disting cîteva partituri fără de care particularitățile cvartetelor de coarde clasic haydniene nu pot fi pe deplin înțelese, ca de exemplu remarcabilul *„Divertimento à tre per due Violini e Violoncello"*, în *Mi major*, sau alte creații similare în : *Mi major ; si minor ; Si bemol major* (pentru violină, violă și violoncel ; *Mi major ; Sol major* (Hob. V. grupa V, respectiv numerele : 1 ; 3 ; 8 ; 12 ; 19). În același sens se înscrie între altele și un *Divertimento per il Cembalo con 2 Violini e Basso*, în *Do major*, semnat de Haydn în anul 1764. În toate lucrările amintite, autorul precizează accepțiunile ciclului în trei părți, cu formule variate, alternînd locul menuetului și schimbîndu-i funcțiunea, revenind în chip excepțional la acesta, în special în perimetrul muzicii pentru cembalo solo. Odată cu precizarea tipologică a sonatei clasice se impune diminuarea interesului pentru virtualitățile muzicilor de divertimento, ca și sublimarea acestora în spiritul noilor modalități de sinteză, a sonatei solo, a sonatei pentru clavecin cu acompaniament de violină și violoncel. Tot după anul 1767, Haydn se desparte de asemenea de speciile de divertimento pentru mai multe instrumente, cuprinzînd de regulă cinci părți (sau mai multe, dar necesar două menuete), scrise pentru formații omogene sau mixte, unul din ultimele vestigii fiind un *Divertimento* — în copii și *„Sinfonia"* sau *„Divertimento in forma d'una Cassatione"* — în *Sol major, pentru două violine, bas, două flaute și doi corni* (Hob. V. grupa II, numărul 8). Semnificativ este un alt

Scanned with OKEN Scanner

Divertimento pentru două violine, violă și bas, în *Mi bemol major*, în cinci părți (cu două menuete), intitulat în diferite copii fie divertimento, fie cassatio, notturno, sonata a 4 voci, sau în tipar drept cvartet (după 1765) și simfonie pentru mai multe instrumente (după 1768), lucrarea în cauză adăugîndu-se la primele două colecții de divertimenti a quatro de Haydn (cunoscute ca *opus 1* și *opus 2*), fiind de fapt o realizare de valoare deosebită în acest context (Hob. V. grupa II numărul 6). Este posibil ca punctul central al pornirilor să se afle într-un *Divertimento a cinque*, în *Sol major, pentru două violine, două viole și bas*, în șase părți și cu două menuete, compus de Haydn cel tîrziu în anul 1754 (Hob. V. grupa II, numărul 2), ilustrînd tipul cassațiunii, adică al alaiului muzical prin ulițe, avînd ca scop oferirea unei serenade însoțită de dansuri (menuete) și de avîntate mișcări introductive și rezolutive, în ton galant și lumesc. Haydn coboară literalmente în cotidian, aderînd la un practicism lipsit de convenienţe de curte, subscriind la o mișcare popular-burgheză care revendica imediateţea efectului plăcut, a elementului distractiv și autentic în ton și în felul de a fi al muzicii simple în sveltețea și elasticitatea ei, statornicind alături de mulți confrați de breaslă o tradiție vieneză ale cărei ultime ecouri se fac simțite în Septetul de Beethoven și în Octetul de Schubert. Deviza noului se rezumă la mobilitate, într--un gen pentru care nu se pot găsi definiții atotcuprinzătoare, în care dispunerea caleidoscopică face parte din criteriile de ordine aferente unei legi nescrise.

Nu ne rămîne acum decît să comparăm muzica unui „veritabil umorist“ — plină de picanterii, de expresii în argou și de poante bine găsite, bogată în momente pitorești și de surpriză, nelipsită de licențe poetice potrivite Vienei anilor cincizeci — cu înaltele construcții baroce culminante în *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach sau cu stilizatele Sonate de Carl Philipp Emanuel Bach, pentru a înțelege mutația fundamentală, realizată de Joseph Haydn printr-o singură trăsătură de condei. La fel, ținuta sobră a sonatei da chiesa și a preclasicei sonate à tre (cu savantele lor tipuri de scriitură contrapunctică) cedează în fața cîntecului de stradă și de petrecere în dialecte multicolore, venite din mai toate colțurile bătrînei monarhii, făcînd deliciul unui public dornic să asculte muzică în aer liber (precum și a unor interpreți amatori). În această ambianță, Haydn configurează premisele unor înnoiri radicale care, firește, condiționează depășirea acestui moment de șoc și ridicarea spre zonele unei problematici camerale mai elevate. Gestul lui Haydn este mult mai hotărît decît cel al lui Mozart, care va compune ani în șir numeroase sonate da chiesa, cu orgă, într-o singură parte, deci sonate în stil vechi.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru început, Haydn situează cvartetul de coarde în zonele tipului de *divertimento a quatro* (învecinat cassaţiunii din care provine), constituit din cinci părţi distincte corelate mai mult sub raportul păstrării unui singur climat tonal, concentric organizat prin referire la o parte centrală în mişcare lentă şi încadrată simetric de două menuete cu trio, acest corp central fiind la rîndul lui înconjurat de alte două părţi extreme şi vioaie, aşezate tot simetric. Primele douăsprezece divertimenti a quatro ascultă de această schemă fixă, în afara unei lucrări în trei părţi, transcrisă după o simfonie, această excepţie indicînd mai bine decît orice diferenţa specifică. Cele douăsprezece lucrări sunt grupate în două colecţii de cîte şase lucrări, cunoscute îndeobşte ca *opus 1* şi *opus 2* (Hob. V. grupa III, numerele 1—6 ; 7—12). În următoarea colecţie, *opus 3* (Hob. V. grupa III, numerele 13—18), Haydn renunţă în cinci din cele şase cicluri de mişcări contrastante la unul din cele două menuete, fie la primul, fie la cel de al doilea, reducînd deci în principiu numărul părţilor constitutive de ciclu la patru. Două lucrări fac excepţie de la regula celor patru părţi — proprie numai tipului de divertimento a quatro, deocamdată şi în ansamblul genurilor instrumentale inclusiv simfonia, concertul şi sonata —, prin reducerea ciclului la trei şi respectiv două părţi. Polifuncţionalitatea primelor lucrări de acest gen rezultă atît din pagina de titlu a tiparului (în ştime) la *Opus 1* (Paris, 1764), care face trimitere la *Şase simfonii sau cvartete dialogale, pentru două violine, violă şi bas obligat,* cît şi din adnotaţiile în copii, care se referă la un evantai de specii în amestec, precum : *cassation ; divertimento a quatro ; divertimento di camera ; quartetto ; quadro ; simphonia ; notturno ; sonata a quatro ; parthia a 4 voci,* fără ca lista designaţiilor uzuale (aferente în parte şi pentru *Opus 2,* editat în 1765—1766 la Amsterdam cu indicaţia ceva mai precisă şi totuşi necorespunzătoare în esenţă : Şase cvartete pentru două violine, violă şi bas obligat) să se epuizeze prin aceasta. Este de presupus că la data editării acestor lucrări, Haydn avea terminată şi noua colecţie, *opus 3,* publicată integral pe cît se pare abia prin 1777, dar atunci cu deosebirea importantă că noile „cvartete" erau destinate unui ansamblu de două violine, violă şi bas, lipsit deci de un „bas obligat".

Felul în care Haydn instituie ordine în această lume, este exemplar, arătînd luciditatea experimentatorului de formule şi cinstea lui ireproşabilă ; primele optsprezece „cvartete" sunt trimise degrabă în rubrica genurilor de divertimento, cassaţiune şi serenadă, autorul începîndu-şi opera de cvartete de coarde odată cu cea de a nouăsprezecea lucrare de acest profil. Colecţia *opus 9,* realizată în

Scanned with OKEN Scanner

anii 1768—1769 se distanțează deci principial de ceea ce a fost edificat prin *opus 1, 2* și *3* pe parcursul anilor 1755—1766.

Opus 9 reflectă între altele experiența dobîndită în trei *Divertimenti per il Clavicembalo Solo*, în *sol minor* (I. Moderato ; II. Allegretto), *Mi bemol major* (I. Moderato ; II. Andante ; III. Finale. Allegro di molto) și în *La bemol major* (I. Allegro moderato ; II. Adagio ; III. Final. Presto), compuse de Haydn în anii 1765—1767 (Hob. V. grupa XVI, numerele 44—46). Ținuta stilistică precum și tipul de scriitură ales, apoi proporțiile mai ample ale mișcărilor din cuprinsul celei de a doua și celei de a treia sonate indică un grad de perfecțiune învecinat viitoarelor modele clasice. Mai presus de toate este însă profunzimea expresiei și grandoarea calmă a discursului liric din atît de frumosul *Adagio în Re bemol major* din cel de al treilea „divertimento". Aceeași distincție și noblețe ne întîmpină în *Simfonia în Si bemol major* (I. Allegro di molto ; II. Andante ; III. Menuetto, un poco Allegretto ; IV. Finale. Presto) pentru coarde, două oboaie și doi corni, prin care Haydn încheie un proces de modelare clasică a ciclului de mișcări, stabilit acum la patru mișcări coerente. Simfonia în cauză este datată : 1 XII 1767 (Hob. V. grupa I, numărul 35). În plus, Haydn se află în pragul aplicării generalizate a principiului travaliului motivic în planuri și voci instrumentale-orchestrale ; concertante ; camerale — multiplu întretăiate, fapt întărit prin *Simfonia în Re major* din 1765 — I. Allegro ; II. Adagio ; III. Menuetto ; IV. Finale. Moderato molto (cu șapte variațiuni și un Presto de încheiere) — scrisă pentru violină concertantă, două violine, violă, violoncel obligat, bas (cu fagot), flaut, două oboaie și patru corni (Hob. V. grupa I, numărul 31). Această simfonie concertantă, dotată cu suficiente momente camerale, este cunoscută și prin desemnațiile atribuite : *„mit dem Hornsignal" ; „auf dem Anstand"*. Totodată, în aceeași perioadă de creație, Haydn pune la baza tuturor genurilor și speciilor instrumentale orchestrale, concertante și camerale, aceeași formă de sonată bitematică (sau încă monotematică, prin derivarea temei colaterale din structura primei fraze) de tip dezvoltător, temă cu variațiuni, rondo, insistînd asupra desăvîrșirii facturii pure în menuet cu trio, accentuînd interdependența motivic-ideatică a formei de ansamblu. De aici rezultă o ridicare la alt rang a muzicii de divertimento, transfigurarea modalităților etalate pînă acum, ceea ce implică în concret accentuarea în tot și în toate a analogiilor structurale.

Partiturile la *Opus 9* sunt elocvente și sub raportul „determinării din afară". Haydn observă mai stăruitor sugestiile venite din sonatele lui Carl Philipp Emanuel Bach, extinzînd acum prin referire la aceste modele, funcțiunea formativă a complementarității

Scanned with OKEN Scanner

strofic-motivic-tematice, dinlăuntrul formei bitematice de tip dezvoltător. Noua dramaturgie vine însă mai mult din perimetrul Scolii de la Mannheim, implicînd dinamizarea acțiunii sonore necesar înzestrată cu momente, creșteri și culminații contrastante, în care maniera concertantă capătă atribuții coordonatoare de întreg, adîncindu-se mai cu seamă în părțile extreme și astfel principale ale ciclului de mișcări cauzal interdependente. „Temele rachetă", „suspinele", „șocurile armonice și tonale", apoi particularizarea scriiturii de cvartet de coarde, distinctă în comparație cu cea utilizată în sferele simfoniei sau sonatei, ale speciilor de divertimento și de concert instrumental solistic, sunt tot atîtea sugestii cărora Haydn le conferă pas cu pas soluții originale.

Cvartetele de coarde opus 9 și *opus 17* (1771) formează o unitate distinctă în creația lui Haydn. În pagina de deschidere a colecției *opus 17*, autorul scrie în dreptul indicației de „basso", care se referă la vocea de bas a ansamblului, designația precisă și lămuritoare : Violoncello. Prin aceasta se elimină orice confuzie posibilă. Apoi, ambele colecții sunt formate din cîte șase creații puternic individualizate sub aspectul problematicii, al expresiei, razei de circulație instrumentale, al scriituri, concertante cu tot mai multe momente și ipostaze dialogale într-o dotare tehnică complexă. Cristalizarea formei de sonată clasică în prima parte a ciclului de mișcări este un obiectiv de bază, ca și diferențierea tipologică a desfășurării în forme substanțial lărgite, care primesc fie preponderențe lirice sau epice, fie accentuări dramatice și afectiv-conflictuale. Procesul de spațializare și de personalizare atitudinală și timbrală a vocilor împinge evoluția dominatoare a violinei prime în registre înalte și foarte înalte, implicînd o mai mare mobilitate și prezență a violinei secunde și a violei, ca și participarea efectiv tematică la discurs a violoncelului. Lucrarea inaugurală a ciclului *opus 9*, în *re minor*, atrage atenția asupra unor modificări conceptuale, puse în relief de finalul — Presto — în stil fugat, datorită densității și varietății procedeelor de imitație contrapunctică precum și a trecerilor micromotivice din voce în voce. Gestica contrapunctică pătrunde de altfel imperativ pînă și în fraza conclusivă din expoziția formei de sonată, unde toate vocile se individualizează contrapunctic, violoncelul marcînd o vertiginoasă coborîre tematică din acut în grav, cum atestă prima parte din cea de a doua lucrare a ciclului, în *Do major*. Aceste două creații (cunoscute îndeobște ca *opus 9, nr. 4* și *opus 9, nr. 1)* demonstrează noua tehnică propusă de Haydn, care constă într-o permanent variată contrapunctare de planuri și suprafețe, prin intermediul travaliului motivic multiplu precum și al subdiviziunii „marelui ansamblu de cvartet" în entități profilate și complementare,

Scanned with OKEN Scanner

jocul subansamblelor și al contrapunerilor de voci asigurînd dinamizarea desfășurării în amănuntul și întregul ei.

Inovația poate cea mai importantă din punct de vedere compozițional și estetic apare în *Opus 17 nr. 4, în do minor,* unde reluarea frazei principale din prima parte — Moderato — impune subit modulația la subdominantă și insistența asupra acestui climat (de excepție în teoria formelor preclasice și timpuriu clasice, unde ascensiunea spre regiunea dominantei era lege, condiție esențială pentru arcuirea formei bipartite sau tripartite). Haydn impune aici o soluție la care va recurge peste un sfert de veac Beethoven în contextul triourilor cu pian *opus 1* precum și în cel al sonatelor pentru pian *opus 2*. Separația operată de Haydn în 1771 va fi urmată de Mozart și Beethoven, apoi de Schubert, Schumann, Brahms și Bruckner, explorarea funcțiilor subdominantei aducînd după sine regîndirea limbajului armonic și a conceptului tonal. Dar și structura de specificitate contrapunctică a temei de bază din *Cvartetul în do minor*, a conductului ordonator, conducător și generator de aspecte extensiv și intensiv amplificatoare este de o noutate frapantă, acesta condiționînd nu numai o dezvoltare de tip polifonic în cuprinsul primei părți extrem de bogată în modulații îndepărtate, ci și articularea contrapunctică a menuetului și a trioului respectiv, a întregii forme contrapunctice care face obiectul părții finale — Allegro. Se știe că Mozart a parcurs și a adnotat lucrările cuprinse în *Opus 17* și, fără ele, Beethoven nu ar fi găsit acea continuare directă pe care o arată în *Opus 18 nr. 4, în do minor.* Un alt model clasic este *Opus 17 nr. 6* — în *Re major* — de Haydn, în care spiritul de colaborare al vocilor imitativ-dialogale atinge cote dintre cele mai ilustre, în care de asemenea disciplina scriiturii contrapunctice de inspirație preclasică se ridică la o componentă determinantă de stil. În acest sens, se poate vorbi cu deplin temei de o determinare în afară", exercitată în perimetrul clasicismului vienez de aceste opere de referință ale novatorului prin sinteze succesive care a fost Joseph Haydn.

„Experiența mijlocită", venită în acest caz în aparență din coordonatele stilului galant și ale celui sensibil, dar în realitate mai din adîncul istoriei străjuite de cel care făurise „Clavecinul bine temperat", „Ofranda muzicală" și „Arta fugii" contribuie la forjarea unui limbaj funciar nou, clasic, perfectibil și generalizabil ca atare. Aceasta constituie în fapt marea experiență artistic codificată în creațiile *Opus 9* și *Opus 17,* pe care Haydn în negrăita lui modestie le numește încă „Divertimenti a quatro", știind mai mult ca probabil că va putea urca și mai sus. Acum însă „experiența nemijlocită" se revarsă asupra altor genuri, dacă nu asupra *Sonatei pentru clavecin*

Scanned with OKEN Scanner

sau fortepiano, în do minor, datînd probabil din 1771 (Hob. V. grupa XVI numărul 20), apoi cu siguranţă asupra *Simfoniilor* în : *Re major : Mi bemol major ; mi minor* (Hob. V. grupa I, respectiv numerele 42, 43 şi 44), compuse în anul 1771, mai cu seamă celebra „Trauer Symphonie" şi menuetul ei în formă de canon. Însăşi tema de deschidere a primei părţi face trimitere la felul de a fi al creaţiei de referinţă stilistică şi istorică reprezentată prin *Opus 17 nr. 4.*

Organologia tipică cvartetului de coarde haydnian-clasic este astfel în mare măsură finită. Nonconfundabilă în comparaţie cu alte organologii afirmate — franceze, germane şi italiene — este forţa de expansiune polifonică a discursului, şi înainte de toate a vocilor mediene, a violinei secundare şi a violei, ceea ce impune lărgirea corespunzătoare a razei de circulaţie a violinei prime (sau principale) din registrul grav pînă în cel supraacut, precum şi coborîrea funcţiilor tematic expozitive sau imitative ale violoncelului în registre joase şi bogate în armonice. Viola nu mai însoţeşte violoncelul în figuri de bas, ci se cuplează cu acesta în pasaje paralele sau complementar-succesive, iar odată cu precizarea violoncelului ca instrument melodic de bas se elimină stîngacele mersuri în cvarte care au fost posibile pînă nu demult, chiar pînă în *Opus 9* de Haydn. Relieful melodic al vocilor interne face trimitere la o nouă tehnică de colaborare între voci, la polifonizarea integrală a facturii componistice, la impunerea treptată a criteriului egalităţii tuturor vocilor angajate în discurs, ducînd la actualizarea imanentă a formelor contrapunctice. Pilduitoare rămîne registraţia de cvartet, stratificarea vocilor prinse deopotrivă în trasee timbral individualizate cît şi în poziţii instrumentale avantajoase, sporind eficienţa sonoră a cîntului şi spectaculozitatea concertantă a acestuia. Pretenţiile tehnice sunt sensibil sporite în *Opus 17*, execuţia corectă a partiturilor presupunînd o măiestrie de grad profesional care nu admite licenţe sau simplificări circumstanţiale, condiţionînd sub toate aspectele o iniţiere în tainele compoziţiei şi interpretării muzicale.

Marea colecţie de *„Divertimenti a quatro" opus 20*, realizată de Haydn în anul 1772 (Hob. V. grupa III, numerele 31—36) desăvîrşeşte acest proces de definire organologică. Cele şase lucrări care fac obiectul acestui op de natură vădit experimentală, foarte diferite ca valoare artistică şi evident heteronome sub aspectul problematicii intrinsec muzicale, reprezintă la nivelul timpului cel mai cuprinzător repertoriu de soluţii tehnice, în care mecanica de cvartet propriu-zisă se supune unor deziderate mai înalte. Comandamentele determinante ţin aici de compararea polifoniei relativ lineare de sorginte bachiană cu omofonia armonică configurată îndeosebi de stilul sensibil. Apreciind dihotomia existentă, Haydn tratează aspec-

Scanned with OKEN Scanner

tele separat, prin dezvoltarea extensivă și intensivă a acestora, dar caută pe de altă parte să le îmbine. De aici rezultă din punct de vedere tipologic o seamă de lucrări prioritar contrapunctice — *Opus 20 nr. 2, 5* și *6* — sau precumpănitor armonic-omofone — *Opus 20 nr. 1, 3* și *4* —, toate fiind însă pătrunse de metodologia unei polifonizări intensive, sinteza de cea mai largă cuprindere producîndu-se într-o veritabilă capodoperă care este *Opus 20 nr. 4,* în *Re major,* simbol al clarității și măiestriei haydniene.

Haydn își întrece contemporanii prin dificultatea temei pe care și-o propune și prin modul de rezolvare a acesteia, prin procedeele de excepție pe care le aruncă în joc. Combinatorica contrapunctică într-o scriitură consecventă pe patru voci, complet neglijată în stilul galant și stilul sensibil, în largul muzicii de divertimento, al simfoniei și concertului, relativizată pe deasupra și în tradiționalele genuri vocale și coral-orchestrale se cerea repusă în drepturi, desigur cît mai artistic și mai în afara schematicii închistate dar într-o factură pură, străjuită de legi scrise și nescrise, de „experiența mijlocită" care, în acest caz, cobora pînă în adîncul Renașterii. Precaut și practic, Haydn reactualizează forme specifice polifoniei instrumentale.

Premisele acestei transformări se cer văzute în studiile teoretice și practice întreprinse și asiduu continuate de Haydn. Sistemul de referință de la care pleacă Haydn și la care se întoarce din cînd în cînd îl găsim cristalizat în opera lui Carl Philipp Emanuel Bach, în *Sonatele prusiene și württemberghcze* (1742 ; 1745), poate și în *Sonatele cu reprize modificate* (1760), dar cu certitudine în partea a doua (1762) — în care autorul tratează pe larg teoria acompaniamentului și bazele improvizației, oferind și o metodă a basului general — din celebra *„Cercetare asupra adevăratei maniere de a cînta la clavir, comentată prin exemple și optsprezece piese-model reunite în șase sonate"*, despre care Haydn avea să spună că „este cea mai temeinică operă din cîte au apărut vreodată sub formă de tratat". Această prețuire a fost împărtășită de altfel și de Mozart și de Beethoven.

Haydn înaintează deci pe drumul lărgirii și substanțializării formei și tipologiei de sonată, a spiritualizării formei cum se spunea în graiul epocii, extinzînd și particularizînd în acest scop procedeele și construcțiile contrapunctice observate în muzica lui Carl Philipp Emanuel Bach, care îl considera pe Haydn ca pe un virtual discipol. „Cine mă cunoaște temeinic, acela trebuie să afle că îi datorez multe lui Emanuel Bach, că l-am înțeles și l-am studiat cu ardoare".

Scanned with OKEN Scanner

Aceste cuvinte din schița autobiografică a lui Haydn sunt pe deplin lămuritoare, fiindcă și Bach spusese la rîndul lui că Haydn „ar fi singurul care i-a înțeles pe deplin scrierile, știind să și aplice lucrurile aflate".

A doua sursă de inițiere și cunoaștere a fost *„Tratatul despre fugă"* (1753—1754) de Friedrich Wilhelm Marpurg, care pare să fi conturat orizontul posibilităților în materie. Mai presus de acesta însă, Haydn s-a aplecat vreme de vreo patru decenii în repetate rînduri asupra enciclopediei referitoare la disciplinele scriiturii și stilisticii muzicale : *„Gradus ad Parnassum"* (1725) de Johann Joseph Fux — adică : *„Gradus ad parnassum, sive manoductio ad compositionem musicae regularem, methode nova..."*. Prin intermediul lui Georg August Griesinger — *Biographische Notizen über Joseph Haydn* — se cunosc următoarele. „Cu neobosită încordare căutase Haydn să-și facă înțeleasă teoria lui Fux ; el a parcurs practic întreaga metodă, rezolvînd temele cuprinse pentru a le lăsa cîteva săptămîni deoparte, reluîndu-le apoi și finisînd atît de mult pînă cînd credea să fi găsit soluția potrivită". Tot lui Haydn i se datorează cel mai riguros comentariu critic și cea mai sistematică corectură la versiunea originală în limba latină a operei lui Fux, Haydn întrecînd în această privință corecturile făcute de Giambattista (Padre) Martini și Leopold Mozart. Pentru uzul elevilor săi, Haydn a elaborat în repetate rînduri caiete-rezumat după *Gradus ad Parnassum,* lucrare folosită de altfel și de Wolfgang Amadeus Mozart ca și de Ludwig van Beethoven cu ocazia lecțiilor date de ei. Elevul lui Johann Sebastian Bach, anume Lorenz Christoph Mitzler, autorul traducerii în limba germană apărută în 1742 și realizată cu știrea marelui cantor, considera în remarcile introductive : „În timpul nostru nu avem o mai bună, mai lesnicioasă și mai clară inițiere în practica muzicală decît această carte ; anevoie se va putea da la iveală una mai bună". Dar „experiența mijlocită", cuprinsă, sistematizată și întregită de tradiționalul și vîrstnicul Fux — care tratează în esență teoria intervalelor, teoria contrapunctului, teoria fugii și teoria stilurilor, introducînd ca element nou sub raport istoric genul contrapunctului subdivizat în specii contrapunctice — se află în flagrantă contradicție cu experiența nemijlocită", deopotrivă în cazul lui Haydn ca și în cel al lui Mozart, Beethoven sau Schubert. Se prea poate ca Haydn să fi împărtășit părerea lui Carl Philipp Emanuel Bach, care a lăsat să se înțeleagă fără echivoc că Johann Sebastian Bach obișnuia cu ocazia lecțiilor oferite să lase la o parte „toate speciile contrapunctice uscate, așa cum se găsesc acestea la Fux și la alții". Haydn pătrunde un univers de reguli, fără să participe la acesta, la fel cum vor face mulți alții, separînd teoria tra-

Scanned with OKEN Scanner

diţională de creaţia proprie, ordinea posibilă la crezul artistic, de viziunea estetică şi ţinuta stilistică personalizată. Simptomatică este şi rezerva lui Haydn dintre anii şaptezeci şi optzeci faţă de scrierile lui Kirnberger, trezită se pare de mai marea importanţă acordată polifoniei fuxiene în detrimentul celei bachiene în *Arta facturii pure* (1771), vădindu-se stînjenit de „prea multe cătuşe infinit de mici pentru un intelect înalt". Dincolo de teoria contrapunctului, a fugii şi a stilurilor vechi, Haydn caută şi intuieşte polifonia vocal-instrumentală a lui Johann Sebastian Bach, recompunînd drumul către această veritabilă artă a frumoasei conduceri a ideilor muzicale cu ajutorul sonatelor lui Carl Philipp Emanuel Bach. Fux îi permite ordonarea propriei sale gîndiri, prin ariditatea şi artificiozitatea exerciţiului, a corectării de greşeli, a plăcerii de a nota de atîtea ori în exemplarul de lucru al tratatului observaţii pătrunzătoare. Formarea şi disciplinarea gîndirii muzicale, stăpînirea corectă a unei metodologii şi terminologii unitare, universalizată în generalitatea ei limitată, apoi însuşirea mecanicii proporţiilor intervalice, a caracteristicilor tonale, a contrapunctului dublu la trei şi la patru voci şi îndeosebi a stilului concertant — Stylus mixtus — au suscitat fără îndoială interesul lui Haydn, al celui chemat să introducă el primul spiritul polifoniei bachiene în muzica instrumentală timpuriu clasică, şi încă în lumea multicoloră a muzicii de divertimento.

Tipologia cvartetului de coarde de specificitate contrapunctică este fundată prin impresionantul *„Divertimento a quatro" în Do major, opus 20, nr. 2*, prin ansamblul liniilor de forţă care se unesc şi culminează în partea a patra : *Fuga a 4 tro Soggetti, Allegro*, cum scrie Haydn. Deschiderea în terase din prima parte — Moderato —, contragerea la unison a vocilor — Capriccio. Adagio (în *do minor)* — şi răsfirarea omofoniei în cea de a doua secţiune a părţii mediane — Cantabile (în *Mi bemol major*) — apoi polifonizarea celei de a treia mişcări brăzdată de îndelungate hanguri armonice — Menuet. Allegretto —, toate acestea converg spre concertanta şi relativ jucăuşa dezvoltare şi dezlegare finală, fuga finală cu patru subiecte, prefigurate în părţile precedente. Ceea ce se limitează aici mai mult la o demonstraţie tehnică şi la o modalitate în principiu viabilă se transformă în *Opus 20, nr. 5, în fa minor*, într-o realitate artistică de înaltă forţă de convingere, deoarece partea a patra — Finale. Fuga a 2 Soggetti — vine într-adevăr ca o încoronare a ciclului de mişcări. Expresie a unei aşa-numite „crize romantice" în creaţia lui Haydn, această lucrare de mari proporţii prin dimensiunile excepţionale conferite părţilor principale şi totodată extreme, aduce în scenă o pasionalitate arzătoare care mistuie de fapt orice urmă de „divertimento". Apropierea de muzica unui Wilhelm Frie-

Scanned with OKEN Scanner

demann și Carl Philipp Emanuel Bach este evidentă, cu deosebirea esențială că Haydn recurge la formule și gesturi melodice ancorate în simbolica cîntului gregorian. A treia soluție compozițională, prin realizarea unei fugi finale cu trei subiecte, apare în luminosul și sensibilul *Opus 20, nr. 6, în La major*, un adevărat divertimento intens stilizat și dotat cu forme relativ miniaturizate, clare și totuși dense sub aspectul evenimentelor sonore.

Violonistica de formație preclasică a lui Haydn, vechi și nou vieneză, pătrunsă de elemente de sorginte italiană, de modalități de expresie învederate de compozitori-violoniști de școală meridională, se reflectă din plin în mișcările lente, adnotate semnificativ Affettuoso e sostenuto — în *Opus 20, nr. 1* — sau Adagio ed affettuoso — în *Opus 20, nr. 4* — dar și în mișcările avîntate și polifon-dramatice ca de pildă în mai austerul *Divertimento în sol minor, opus 20, nr. 3*. Expresia patetică primește astfel un aer arhaizant, neliniștea romantică condiționînd intensificarea figurilor muzical-retorice, împinse pînă la cotele recitativului în conturi contorsionate, dar și cantabilizarea conductelor tematice și expresivizarea formulelor de acompaniament de tip dialogal. Clasicizarea acestor trăsături implică renunțarea la încărcături ornamentale și legitimarea ciclului de mișcări în totalitatea momentelor sale distincte prin referire la un număr foarte redus de motive cauzal interdependente. Principiul economiei tematice, consecvent aplicat, este chezășia măiestriei înlăuntrul tipologiei concertante de *Violinquartette* pe care o edifică Haydn, al cărui simbol suprem este *Opus 20, nr. 4, în Re major*. Omogenizarea maximă a ansamblului de „violine acute, medii și grave", presupune polifonizarea integrală a desfășurării sonore precum și tematizarea integrală a materiei sonore aflată în circulație, în evoluție prin procese transformatoare și periodic redresoare.

Această încununare înseamnă practic părăsirea prin depășire a genului de divertimento — doar partea a treia, Menuet alla Zingarese, mai face aluzii de acest ordin, estompate prin pregnanța contrapunctelor ritmice —, mai bine zis chiar autonomizarea ca gen a cvartetului de coarde, care nu mai poate fi confundat cu simfonia, cum era cazul mai înainte. Nimic nu se mai poate adăuga acestui ansamblu compact, echilibrat, în sine împlinit. De aici înainte, cvartetul de coarde este cvartet și simfonia, simfonie. Adaptabilitatea este nu numai practic ci și teoretic îngrădită, printr-o scriitură cu voci obligate care nu se pot lipsi de nici un sunet din cele scrise. Elocvent este și faptul că din *Opus 20* doar numerele 2, 3 și 5 au cunoscut ediții prevăzute pentru flaut, violină, violă și violoncel, dar fără să sune cu adevărat. Aceeași soartă a avut capodopera în *Re major* (nr. 4), transcrisă pentru trio cu pian. La pian solo a fost

Scanned with OKEN Scanner

redusă doar celebra *fugă în fa minor*. Atît. Ediţiile (pariziene, londoneze, vieneze) care au curs şiroaie după anul 1774 au consfinţit o nouă stilistică şi o nouă tehnică muzicală, modelate în albia tot mai largă a cvartetului de coarde clasic haydnian, fără seamăn în epocă, pe cale de a fi definit şi recunoscut drept *„Grand Quartetto"*.

Efectul acestor înnoiri conceptuale se reflectă imediat în genul simfoniei şi în cel al sonatei. Simfoniile în : *fa diez minor ; Si major ; Sol major* (toate 1772) şi îndeosebi *Simfonia în do minor* (1772—1774) *pentru coarde, două oboaie, fagot şi doi corni* (Hob. V. grupa I, respectiv numerele 45, 46, 47 şi 52) posedă în concreteţea lor o densitate polifonică, o scriitură contrapunctică potenţată, dramatic-clocotitoare în finalul *Simfoniei în do minor*. *Sei Sonate per Cembalo*, semnate de Haydn în 1773, urmează această linie — mai cu seamă *Sonatele în Mi bemol major* şi în *La major* (Hob. V. grupa XVI, numerele 26 şi 26), ca şi ultima lucrare cuprinsă în următoarea colecţie de şase divertimenti pentru clavecin (1774—76), impozanta *Sonată în si minor* (idem, nr. 32), sau în capodopera care este însingurata *Sonata în mi minor* (idem, nr. 34), terminată înaintea anului 1778, şi crescută parcă odată cu *Opus 20*.

„Noile lucrări à quadro", cum se exprimă Haydn, în legătură cu colecţia *Opus 33* (1778—1781) „sunt făcute într-un gen cu totul nou". Autorul se referă desigur la noua calitate a substanţei muzicale evidenţiată în fraze de mai mare amploare şi cuprindere motivică, la proporţiile sporite ale părţilor principale şi mai cu seamă a mişcărilor finale, echivalente cu cele inaugurale de ciclu, la adîncirea colocviului în patru precum şi la gradarea mai aleasă a contrastelor tematice, tonale, ritmice şi agogice. Cele şase creaţii reunite în *Opus 33* — îndeosebi numerele 2, 3 şi 6 — semnifică desăvîrşirea clasică a formei de sonată, modelarea unor prototipuri valabile în ansamblul genurilor simfonice, concertante şi orchestrale. De fapt, *Opus 33* reuneşte într-o sinteză selectivă valorile etalate în colecţiile *opus 17* şi *opus 20*. Noua polifonie haydniană şi noua scriitură colectiv-concertantă se vor mai afînate, mai puţin dens-orchestrale, repauzarea vremelnică a cîte unei voci stimulînd cîntul celorlalte iar reintrarea vocii menajate trebuind să dinamizeze acţiunea, să-i confere un plus de antren şi culoare. Deşi sub aspectul general al arhitectonicii, lucrările arată mai puţine deosebiri structurale decît cele imediat precedente, cvartetele de coarde tind în *Opus 33* către individualizări pronunţate în cadrul unei categorii lirice de aleasă modernitate. Intenţia poetizantă este sensibil prezentă, explicită chiar în onomatopeicul *Cvartet în Do major*. Noul constă însă înainte de toate în transformarea menuetului în scherzo, fapt subliniat

Scanned with OKEN Scanner

și prin tipul de scriitură instrumentală, prin caracterul mișcării, ceea ce a adus întregii colecții denumirea „gli Scherzi", deși primul Quartet, în *Re major*, are încă un „menuetto" în toată legea. Important este că aceste lucrări nu mai sunt nicidecum „divertimenti" ci cvartete, dotate cu cele mai complexe atribute ale sonatei clasice, atît de exemplar configurate încît iradiază și în celelalte genuri instrumentale.

Haydn desăvîrșește prin *Opus 33* un lucru început prin *Opus 17* și *Opus 20*, anume situarea muzicii pentru cvartet de coarde la nivelul „marii muzici de artă", definind în conținut și formă ceea ce se numește acum în graiul epocii „grosse Kunstmusik". Acesta este adevăratul sens al mutației, fiindcă toate speciile de sonată urmează de aici înainte această tendință, culminantă în „marea sonată a lui Beethoven". Trebuie spus în acest context că transfigurarea și restructurarea menuetului — piesa de maximă popularitate în marile saloane cît și în micile localuri ale Vienei, care consfințise celebritatea lui Haydn — era un act de curaj, mai mult decît atît, un imperativ categoric pentru tot ce era legat de perfecționarea ciclului de mișcări ca un tot stilistic unitar și organic finit în ansamblul aspectelor constitutive. Chiar dacă Haydn și Mozart vor reveni asupra „menuetului", acesta suferă stilizări intense, în bună parte prin intermediul unor alese imitații contrapunctice și forme de canon incumbînd recurențe, răsturnări în oglindă, augmentări și diminuări felurite.

Deosebit de instructivă este urmărirea dezvoltării conceptului de cvartet de coarde clasic și creația lui Wolfgang Amadeus Mozart, care se va angaja cel tîrziu în anul 1782 cu Haydn într-un dialog artistic dintre cele mai fertile și frumoase. La Lodi, în 15 martie 1770, Mozart a compus un prim *Cvartet de coarde, în Sol major*, în trei părți — Adagio ; Allegro ; Menuetto — la care a adăugat ulterior și un Rondeau, prin 1773 sau 1774 (K. V. 80). Bazele scriiturii se lărgesc în cele trei *Divertimenti pentru două violine, două viole și bas* — în *Re major ; Si bemol major ; Fa major* — *K. V. 136, 137* și *138*, scrise la începutul anului 1772, lipsite de menuete, constînd din trei părți relativ succinte. Un alt *Divertimento, în Re major, K. V. 155*, compus probabil la începutul lunii noiembrie 1772 prevede un ansamblu format din două violine, violă, violoncel și bas este însă adnotat „Quartetto I", lăsînd să se înțeleagă că în general lucrările se puteau cînta în distribuții orchestrale sau solistice, în care caz se putea renunța la basul dublat. Mozart se oprește asupra succesiunii repede : lent : repede : urmînd desigur modele italiene. Lucrarea imediat alăturată (1772—1773) constituie un veritabil *Cvartet pentru două violine, violă și violoncel, în sol major, K. V.*

Scanned with OKEN Scanner

156, ultima parte fiind de această dată un Tempo di Menuetto. Cea de a treia lucrare din așa-numitele *Cvartete italiene* (termenul fiind doar în parte potrivit), *în Do major, K.V. 157, pentru două violine, violă și violoncel*, conține trei părți cu fundamentalele în *do :* Allegro (în Do major) ; Andante (în do minor) și Presto (în Do major). A patra compoziție, în *Fa major, K. V. 158*, scrisă pentru două violine, viole și bas înclină iarăși spre starea unui divertimento, lucru specificat prin caracterul părții finale, Tempo di Menuetto. Dubla distribuție instrumentală lasă să se întrevadă o dublă apartenență de gen, sau lipsa unei demarcații conceptuale. Cea de a cincea partitură a colecției, în *Si bemol major, K. V. 159*, prevăzînd *două violine, violă și bas* — Andante ; Allegro ; Rondò. Allegro grazioso — se apropie mult de ceea ce va fi un autentic dar încă pretimpuriu-clasic *Quartetto VI*, notat pentru violini, viola, violoncello, în *Mi bemol major, K.V. 160* — Allegro ; Un poco Adagio ; Presto —, terminat la începutul anului 1773 la Milano și poate și la Salzburg.

Spre deosebire de Haydn, pe Mozart îl preocupă nu specia de divertimento cameral cu două menuete, ci specia de divertimento cameral cu două mișcări lente, prilej de expresivizare a expresiei, de adîncire a stilului sensibil. Martore sunt cele două *Divertimenti pentru două oboaie, două clarinete, doi corni englezi, doi corni și două fagoturi*, în *Si bemol major* (K. V. 186) și în *Mi bemol major* (K. V. 166), acesta din urmă datat : Salzburg, 24 martie 1773. Acestor compoziții în cinci părți le succede o colecție de șase *Cvartete de coarde*, în cîte patru părți, așa-numitele *Cvartete vieneze*. K. V. 168—173, în : *Fa major ; La major ; Do major ; Mi bemol major* (cu o introducere lentă, Adagio) ; *Si bemol major ; re minor*. Primele patru compoziții au fost realizate în luna august iar ultimele două în luna septembrie 1773, în timpul ședерii lui Mozart la Viena. În bună măsură prin referire la *Opus 17* de Haydn, Mozart trece de la structura italiană a ciclului de mișcări la cea austriacă, preluînd de altfel și tipul de ordine al celor patru mișcări constitutive. *K. V. 171* face de altfel trimitere directă la *Opus 17 nr. 4*, dar și la *Opus 20 nr. 2*, la zonele tensionale ale do minorului. Încă și mai evidentă este atracția exercitată de fugile din Opus 20, prin cele două fugi finale care deschid și închid colecția *Cvartetelor vienez*, anume partiturile în *Fa major*, K. V. 168 și respectiv în *re minor*, K. V. 173, creații prin care Mozart modelează o fugă diatonică și o fugă cromatică.

Oricît de straniu ar suna afirmația, Mozart nu cultivă cvartetul de coarde ca pe un gen predilect, evoluînd pas cu pas și consecvent cum a făcut Haydn. Mozart caută mai mult o plenitudine sonoră aflată în afara cvartetului de coarde, o varietate timbrală dată prin

Scanned with OKEN Scanner

reunirea unor instrumente diferite sau omogene, dar în acest din urmă caz bogate în sonorități catifelate, grave. De fapt, primul salt calitativ de ordinul formei muzicale se produce în *Cvintetul pentru două violine, două viole și bas, în Si bemol major, K. V. 174*, început în primăvara 1773 și terminat în luna decembrie a aceluiași an. Proporțiile primei și ultimei părți — Allegro moderato ; respectiv Allegro — sunt deosebit de ample, puternic contrastante prin deschiderile lor în raport cu succintele mișcări mediane — Adagio ; respectiv Menuetto ma Allegretto. Sugestii venite din muzica lui Luigi Boccherini și lui Michael Haydn (îndeosebi) se integrează într-un stil de sinteză dominat mai degrabă de valori ale scriiturii omofone, polifonic afînate prin intermediul unei armonii polifonizate sau simplu figurate. Imaginea sonoră saturată în culori calde este o caracteristică mozartiană ce va căpăta mai tîrziu înțelesuri artistice substanțial îmbogățite.

La Mannheim, la începutul anului 1778, Mozart termină două *Cvartete pentru flaut, violină, violă și violoncel, în Sol major, K. V. 285a* — Andante ; Tempo di Menuetto — și în *Do major, K. V. 285b* — Allegro ; Andantino —, după ce semnase tot la Mannheim, în 27 decembrie 1777, un sclipitor *Cvartet pentru flaut, violină, violă și violoncel, în Re major, K. V. 285*, în trei părți — Allegro ; Adagio ; Rondeau, Allegretto — îi corespunde însoritul *Cvartet pentru fluat, violină, violă și violoncel, în La major, K. V. 298*, compus probabil în vara anului 1778 la Paris. La München, la început de an 1781, Mozart compune un *Cvartet pentru oboi, violină, violă și violoncel, în Fa major, K. V. 370*, format tot din trei părți și urmărind tipul de succesiune repede : lent : repede. Toate aceste lucrări reflectă în varietatea lor concretă un proces de orientare și asimilare, o evoluție stilistică dar nu neapărat una tipologic precizată.

Una din pietrele de hotar poate fi considerată impunătoarea *Sonată pentru două piane, în Re major, K.V. 488*, compusă după toate aparențele în noiembrie 1781 la Viena. Dimensiunile celor trei părți — Allegro con spirito ; Andante ; Molto Allegro — întrec cele obișnuite, mai cu seamă finalul primind o consistență excepțională. Mozart concentrează în această creație elemente specifice simfoniei, concertului instrumental și sonatei, reliefînd un spirit de colaborare tipic cameral. O a doua piatră de hotar o constituie altă creație singulară în felul ei, anume : *Preludiu și Fugă pentru pian, în Do major, K.V. 394*, lucrare pe care Mozart o anunță surorii lui printr-o scrisoare din 20 aprilie 1782 în care vestește că va mai scrie alte cinci fugi, ocupîndu-se intensiv cu lucrări de Händel și Bach. În același timp însă, Mozart se apropie de forma și scriitura muzicii lui Haydn, îmbinînd aspecte ale polifoniei haydniene cu as-

Scanned with OKEN Scanner

pecte mozartiene în genul monodiei acompaniate, dar fără să lase în afara observației o artă a conducerii vocilor de sorginte bachiană. *Opus 20* de Haydn își face și mai mult simțită prezența. De aici rezultă o creație de aleasă factură : *Serenada — Nacht Musique — pentru două oboaie, două clarinete, doi corni și două fagoturi, în do minor, K. V. 388.* „Serenada" este un octet în toată legea, o muzică măiestrită, contrasă în patru părți distincte, partea a treia primind simbolic forme precizate contrapunctice, intitulate în partitură : *Menuetto in canone* și *Trio in canone al rovescio.* Terminînd această creație la Viena, probabil la sfîrșitul lui iulie 1782, Mozart o va transcrie integral în primăvara anului 1787 pentru două violine, două viole și violoncel, în *Cvintetul în do minor, K. V. 406.* Înaintea cvartetelor de coarde dedicate lui Haydn se mai ivește o singură „digresiune" coloristică : *Cvintetul pentru corn (concertant), violină, două viole și violoncel, în Mi bemol major* — Allegro ; Andante ; Allegro —, terminat către sfîrșitul anului 1782, la Viena.

La 31 decembrie 1782, Mozart semnează la Viena partitura primului cvartet de coarde din cele șase dedicate lui Joseph Haydn : *Cvartetul pentru două violine, violă și violoncel, în Sol major, K. V. 387.*

Înainte de a trece la analiza acestor lucrări novatoare, se impune observarea exigențelor formulate în legătură cu noile forme aparținînd de stilistica „marii muzici de artă". După 1780, pretențiile cresc pretutindeni, și ele se referă în primul rînd la unitatea conceptuală a ciclului de mișcări, adică la „întregul muzical", la un fel de a fi al operei de artă muzicală care nu permite simple alăturări de piese, potrivite doar sub aspectul tonalității sau al contrastului de mișcare. Evitarea locului comun devenise condiție, ca și interdependența structurală și expresivă a părților unite în ciclu. Pînă și un autor de notorietatea lui Joseph Haydn a trebuit să citească critici, de felul celei publicate în *Almanach musical* (Paris, 1781), ocazionată de cele *Șase note pentru clavicembalo sau fortepiano* (Hob. V. grupa XVI, numărul 20 — 1771 — și numerele 35—39, compuse înaintea anului 1780) : „Aceste sonate prezintă trăsături noi, întorsături pline de îndrăzneală. Ar fi de dorit să fie scoase acele piese care nu corespund celebrității acestui autor și care țin de incorectitudinea și duritatea stilului". Rezerve de acest fel se legitimau mai cu seamă în lumina exigențelor statuate deopotrivă referitor la profesiunea de muzician creator și față de opera de artă în sine. Concludente în acest sens sunt gîndurile lui Reichardt, publicate în primul volum din *Musikalisches Kunstmagazin pe anul 1782*, cuprinse în tableta : „Despre întregul muzical".

Scanned with OKEN Scanner

„Întregul muzical constă în cea mai exactă observare a evoluției pasiunii precum și în cea mai riguroasă determinare și reprezentare a caracterelor.

Pentru aceasta este necesar ca : compozitorul să fi studiat inima omenească, să cunoască natura pasiunii, să posede de la natură un simț fin și să fie desăvîrșit prin educație acest simț ; să aibă o bună cunoaștere a limbii și a poeziei, iar pe mai departe, să cunoască și să cuprindă întreaga întindere a artei sale ; să fi studiat armonia nu numai sub raport matematic și mecanic ci să știe și acțiunea ei asupra sensibilității, să nu fi învățat în genere arta lui doar în chip mecanic, ci să fi pătruns el însuși totul cu gîndul, să fi aplicat cele învățate găsindu-le certificări prin experiență și, în sfîrșit, să cunoască cît mai exact posibil natura sunetelor, a mișcărilor, a vocii umane precum și a tuturor instrumentelor muzicale, știind și efectul acestora în decursul interpretării din proprie experiență".

Dictonul lui Carl Philipp Emanuel Bach, înscris în celebra „Cercetare asupra adevăratei maniere de a cînta la clavir" era mai respectat decît oricînd : „Un muzician nu poate să emoționeze decît dacă el însuși este emoționat".

Răspunsul lui Haydn reflectă același ideal : „Cred că muzica trebuie să miște inima, și acest lucru nu îl va obține niciodată un pianist prin simple ciocănituri, tremolouri și arpegieri, cel puțin în ceea ce mă privește. Și Haydn precizează în aceeași Schiță a vieții sale : „Încercările mele principale s-au îndreptat în ultimii ani cu precădere în direcția de a cînta cît se poate de expresiv la pian, făcînd abstracție de dificultatea susținerii mai îndelungate a sunetului, și să compun în consecință. Nu este un lucru tocmai atît de simplu, dacă se vrea ca auzul să nu sufere din cauza unei prea mari goliciuni fonice și ca nobila simplitate a cîntului să nu fie perturbată de prea mult zgomot".

Pe de altă parte, stilul de cînt al orchestrei din Mannheim, atît de bine știut și observat la fața locului de Mozart, însuflețise toată arta sunetelor. Christian Friedrich Daniel Schubart conchide în acest sens : „Nici o orchestră din lume nu a depășit vreodată sub aspectul interpretării ansamblul din Mannheim. Fortele său este tunet, al său crescendo o cataractă iar al său diminuendo — un fluviu de cristal care susură în depărtare, precum nuanța de piano o adiere de primăvară. Instrumentele de suflat sunt toate utilizate așa cum trebuie să fie : ele ridică și poartă sau umplu și însuflețesc furtuna violinelor".

Despre concertmaestrul orchestrei din Mannheim, violonistul și compozitorul Christian Cannabich, Schubart spune între altele : „El a inventat toate vrăjitoriile pe care le admiră acum toată Europa.

Scanned with OKEN Scanner

[...] El conduce arcușul cu neînchipuită dezinvoltură, modelînd rotund și deplin sunetele înalte și grave, puternice și slabe ca și cele mai fine nuanțe intermediare. [...] Maniera lui originală de a picta cu arcușul a generat o nouă tagmă violonistică".

Concluzionînd asupra Școlii din Mannheim, Schubart ține să sublinieze : „Din această succintă ilustrare a uneia dintre cele mai mari școli muzicale rezultă că trăsătura de caracter principală ar consta mai mult în puterea realizării și împlinirii decît în scormoneli teoretice". Dar comparația lui bate mai departe cînd spune răspicat : „Dacă Neapole s-a distins prin fast, Berlin prin exactitate critică, Dresda prin grație, Viena prin comic-tragic, apoi Mannheim a stîrnit admirația lumii prin diversitate".

Nu este însă deloc lipsit de interes ceea ce afirmă Schubart despre Școala din Salzburg : „Capelmaistrul Mozart (tatăl) a pus acolo muzica pe o bază excelentă. El însuși este cunoscut ca un compozitor și scriitor onorabil. Stilul său este puțin cam bătrînesc, însă temeinic și plin de pricepere contrapuntică. Piesele sale eclesiastice sunt însă de mai mare valoare decît cele camerale. Prin Metoda sa de violină, concepută într-o bună limbă germană și cu adîncă cunoaștere, el a dobîndit un merit foarte mare. Exemplele sunt alese cu siguranță iar aplicatura nu este mai puțin decît pedantă. Deși înclină spre școala lui Tartini, el conferă elevului mai multă libertate în mînuirea arcușului decît acesta.

Fiul lui a devenit încă și mai celebru decît tatăl. El se numără printre capetele muzicale cele mai de timpuriu formate, deoarece încă la vîrsta de unsprezece ani a compus o operă bine primită de toți cunoscătorii în materie. Acest fiu se numără de asemenea printre primii noștri pianiști. El cîntă cu o magică iscusință și citește totul la prima vedere atît de corect încît cu greu se poate găsi cineva care să-i semene în această privință".

Scrierea lui Schubart (de altfel și mai înainte amintită) din care citățm — *Idei la o estetică a artei sunetelor* — este călăuzită de două întrebări capitale : „ce este frumosul muzical" și „cum se produce acest frumos", pornind de la următoarea premisă : „Pînă în prezent s-a afirmat că numai partea matematică a artei sunetelor s-ar lăsa redusă la principii ; în schimb, partea estetică nu s-ar situa nicidecum în domeniul criticii. Din această cauză s-au tot stivuit pînă la refuz lucrări de primul fel, iar din cel de al doilea abia dacă posedăm cîteva încercări palide și șubrede". În aprecierea făcută artei lui Johann Sebastian Bach, autorul accentuează permanența în actualitate a artei marelui creator de valori perene, insistînd în esență asupra unor aspecte care țin deopotrivă de teh-

Scanned with OKEN Scanner

nica și de estetica compoziției muzicale : „Deși compozițiile pentru pian de Bach nu posedă grația celor de astăzi, ele suplinesc această lipsă prin consistență. Pianiștii de astăzi ar putea să învețe multe de la acest bărbat nemuritor, dacă nu s-ar îngriji atît de aplauzele ușoare ale insectelor de modă — *Modeinsekten* — decît de cele mult mai importante ale marilor cunoscători de artă ! — Piesele bachiene nu sunt transcripții după piese pentru alte instrumente ci adevărate *piese pentru pian* ; el a înțeles pe deplin natura instrumentului; piesele sale lărgesc tehnica pianistică și umplu auzul. Ambele mîini sunt ocupate în aceeași măsură, astfel încît mîna stîngă nu scade în participare în timp ce dreapta devine crispată. Totodată, el a avut o asemenea bogăție de idei, încît nimeni în afară de marele său fiu nu îl egalează. La toate aceste însușiri se adaugă la Bach talentul de a preda, dintre cele mai rare. Cei mai de seamă organiști și pianiști din toată Germania s-au format la școala lui, și dacă Saxonia are pînă la ora actuală o poziție simțitor avantajată în raport cu celelalate provincii, atunci acest fapt se datorează în întregime numai marelui bărbat de care am vorbit".

Explorarea sistematică a polifoniei bachiene urmărește așadar aflarea unor mijloace de expresie uitate sau prea mult neglijate, ținînd în primul rînd de ocuparea egală a tuturor vocilor antrenate în discurs, plasate în registre acute, medii și joase. Travaliul motivic, indicat de Haydn în creațiile din *Opus 17, 20* și *33* este preluat în zbor de Mozart și adîncit în spirit bachian. În cele *Șase cvartete de coarde dedicate lui Haydn* — în : *Sol major, K.V. 387* (31 decembrie 1782) ; *re minor, K.V. 421* (iunie 1783) ; *Mi bemol major, K.V. 428* (iunie—iulie 1783) ; *Si bemol major, K.V. 458* (9 septembrie 1784) ; *La major, K. V. 464* (10 ianuarie 1785) ; *Do major, K.V. 465* (14 ianuarie 1785) —, Mozart produce o completă răsturnare de situație, atît de puternică încît marele meșter care este Haydn pare să facă un pas înapoi, realizînd o compoziție puțin așteptată și de excepție prin severitatea scriiturii contrapunctice și a ținutei stilistice, anume : *Cvartetul de coarde în re minor*, cunoscut drept *opus 42*, semnat de autor în anul 1785. Prima parte — Andante ed Innocentemente — îl arată pe încercatul Haydn în expectativă, iar fuga finală — Presto — poartă în formă și factură vizibile influențe mozartiene. Forța de impact trebuie să fi fost atît de puternică încît pe de o parte îl face pe Haydn să se reapropie de tehnica de compoziție a lui Carl Philipp Emanuel Bach, pe de altă parte însă îl conduce pe calmul constructor de forme muzicale, pe neclintitul experimentator Joseph Haydn, la lărgirea substanțială a mișcărilor principale și totodată extreme ale cvartetelor de coarde reunite în importanta colecție *Opus 50* ; în cele *Șase cvartete de coarde* compuse

Scanned with OKEN Scanner

în anul 1787 (Hob. V. grupa III, numerele 44—49), şi anume în dramatic-corcertantul *Cvartet în fa diez minor, opus 50 nr. 4* apare o fugă finală de toată frumuseţea care nu face atît aluzie la Mozart sau Carl Philipp Emanuel cît mai cu seamă la Johann Sebastian Bach. Aceste creaţii, concepute probabil începînd din anul 1784 şi terminate în anul 1787, sunt dedicate Regelui Friedrich Wilhelm al II-lea al Prusiei, numindu-se pe scurt *Cvartetele prusiene*. Haydn ajunge aici la perfecta echilibrare a vocilor, prin intermediul funcţiilor solistice şi de mişcare acordate violoncelului.

Cvartetele de coarde de Mozart, dedicate lui Haydn, arată în chip strălucit că autorul lor „a înţeles pe deplin natura instrumentului", legitatea inconfundabilă şi intraductibilă a organismului sonor, căruia îi conferă acum noi valori de expresie. Graţie tehnicii haydniene, Mozart scrie acum „cvartete de violine", omogene ca mecanică şi coloristică instrumentală. Lipsa de liniaritate în spiritul omofoniei acompaniate este fericit compensată printr-o consistenţă de ordinul tratării polifone, culminată în fuga-sonată din ultima parte a primului cvartet precum şi în introducerea lentă la ultima creaţie a colecţiei, marele „Cvartet al disonanţelor". Polifonizarea integrală a ţesăturii sonore se face în *Cvartetul în La major* iar aprofundarea unor „başi bachieni" cu funcţii coordonatoare este marcată în *Cuartetul în re minor*, în timp ce *Cvartetul în Mi bemol major* simbolizează apogeul clasic al cromatismului de motivaţie diatonică.

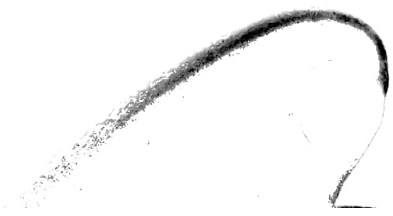
Ceea ce îl uneşte pe Mozart şi pe Haydn ţine deopotrivă de frumoasa conducere a ideilor muzicale, de evidenţierea alternativă a vocilor fin şi complementar diferenţiate sub raport timbral şi expresiv, mai presus de toate însă de susţinerea egală şi pregnantă a sunetului muzical, a sunetului investit cu valori de cantabilitate, solistic ridicat în largi arcade tematice ca şi în trasee armonice cu acorduri şi succesiuni de acorduri multiform figurate. Conceptul armonic bachian pare a dobîndi acum o mai mare importanţă decît chiar conceptul polifoniei desfăşurate. De aici rezultă diversitatea soluţiilor de acompaniament şi travaliu motivic, dinamica susţinerii sunetului precum şi a sonorităţii de ansamblu dinlăuntrul cîntului, prin prisma dozării amănuntului la scara întregului, căci viziunea asupra „întregului muzical" reuneşte totalitatea factorilor aflaţi în mişcare. Atît Haydn cît şi Mozart ating în această fază cotele unor densităţi de scriitură şi de efecte fonice mai ridicate decît media specifică, tocmai prin exploatarea la maximum a parametrilor uzuali, ceea ce împietează nu o dată asupra clarităţii imaginii sonore, asupra inteligibilităţii elementelor de microstructură sau de importanţă secundară. Limpezirea deplină va veni după aceste asalturi în lanţ,

Scanned with OKEN Scanner

ca reacție față de o stare. În schimb însă încercările ambilor autori converg către modele tipologice înalt clasice, de ordin liric, concertant, epic, dramatic, spre ținuturi ale expresiei elevate care vizează sublimul printr-o poetică sonoră de contingență filosofică. Forța motrice în atotcuprinzătorul proces de desăvîrșire a genului și a formei de sonată în totalitatea aspectelor pe care le îmbracă, rezidă din principiul egalității — bachiene a — vocilor angrenate simultan și succesiv în discurs de-a lungul unui ciclu de mișcări necesar unitare, conceput și configurat în virtutea conceptului diversității în unitate și al unității prin diversitate. În acest consens se desăvîrșesc acum formele clasice și modalitățile de cînt instrumental specifice sonatei pentru pian, sonatei pentru pian și violină, sonatei pentru pian, violină și violoncel ; cvartetul și cvintetul cu pian, trioul, cvartetul și cvintetul pentru instrumente de coarde, întreaga lume formată din specii de divertimento și de serenadă pentru cele mai diferite ansambluri constituie dintr-un număr mai mare de instrumente de suflat, de coarde și de suflat, cu preponderență camerale, concertante sau orchestrale și inclusiv simfonia ca gen suprem al muzicii orchestrale ascultă de aceste legități definitorii, statornicite în matca celui mai omogen organism sonor care este cvartetul de coarde.

Coloristul Mozart nu se mulțumește doar cu atît. La 30 martie 1784 semnează un *Cvintet pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot, în Mi bemol major, K.V. 452.* La 16 octombrie 1785 termină apoi la Viena *Cvartetul pentru pian, violină, violă și violoncel, în sol minor, K. V. 478,* căruia îi urmează pe aceeași linie *Cvartetul pentru pian, violină, violă și violoncel, în Mi bemol major, K. V. 493,* terminat în ziua de 3 iunie 1786. Reducînd în ambele cvartete cu pian ciclul de mișcări la trei, eliminînd deci menuetul (ca și în cazul cvintetului cu pian), Mozart extinde în schimb foarte mult suprafețele părților constitutive, consfințind de fapt tipul „marii sonate clasice". Modulul de pornire este pretutinderi obligatoriu pentru întregul desfășurării, iar alunecarea în regiunea subdominantei în primele trei măsuri ale primei părți din *Cvartetul în Mi bemol major pare să prefațeze o nouă epocă.*

La două săptămîni după terminarea extraordinarului *Trio pentru pian, clarinet și violă, în Mi bemol major, K.V. 498* (Viena, 5 august 1786), Mozart compune nu mai puțin novatorul *Cvartet pentru două violine, violă și violoncel, în Re major, K.V. 499* (Viena, 19 august 1786). Aura lirică a expresiei muzicale se extinde în egală măsură și asupra puținelor momente ușor dramatizate cum este trioul menuetului, care devine astfel axul de simetrie al desfășurării generale. Simplificarea scriiturii polifone prin accentuarea desenului melodic acompaniat în culori blînde este semnificativă, deoarece



Scanned with OKEN Scanner

face trimitere la stadiul final al tipologiei de cvartet de coarde de specificitate mozartiană. Dramaturgia propriu-zisă intră în faza unor idealizări accentuate, pe cînd dramaturgia haydniană va evolua spre o nemaiîntîlnită revărsare în larg, spre acreditarea unor formule diferențiate și totuși corelate printr-o concepție de ansamblu.

În această perioadă decisiv clasică, mai toate lucrurile care țin de resortul formei muzicale propriu-zise capătă în genurile camerale aspecte artistice puternic conturate. În consecință, virtuozitatea scriiturii camerale se mărește treptat și necesar, conducînd însă și la o relativă autonomizare a mijloacelor de expresie, nuanțate pînă la anumite limite și discret abstractizante prin natura lor. Dar concomitent cu perfecționarea tiparului-model al ciclului de mișcări specific sonatei clasice, al tiparului-model de maximă generalitate — și tocmai de aceea valabil ca nucleu pentru toate genurile instrumentale clasice, inclusiv simfonia —, problematica muzicală riscă să rămînă în esență oarecum aceeași pentru toate varietățile tipologice derivate din ciclul sonatei clasice, pericolele pîndind mai cu seamă zonele camerale situate între sonata solo și octetul pentru ansambluri instrumentale omogene sau mixte. Deosebirea fundamentală rezultă din tendința de a particulariza în fiecare specie sau modalitate aleasă, atît natura cît și caracterul scriiturii camerale, adică procesualitatea și substanțialitatea realizării, putînd fi urmărite doar în limitele unor posibilități reale, receptabile ca atare în actul audiției, al interpretării la obiect.

Reintegrarea polifoniei și a procedeelor contrapunctice în cele mai evoluate genuri camerale conferise ce-i drept imaginii muzicale o existențialitate nouă, dar nu rareori una cu tente arhaizante care puteau să ducă la o anumită obiectivitate străină deliciului public, la un constructivism savant motivat dar lipsit de farmecul expresiei imediate. Rațiunea actelor de înnoire consta acum pe de o parte în sublinierea spontaneității invenției melodice și mai cu seamă a desfășurării muzicale, iar pe de altă parte în diversificarea tipurilor melodice, a structurilor și înlănțuirilor armonice, în substanțializarea ornamentului pur, în modernizarea antrenului prin valorificarea intensivă a energiei cinetice și a spectrului timbral, al registrației instrumentale de excepție și formulelor de limbaj grefate pe sinteze omofono-polifone. În acest context se impun două sfere de probleme, legate de extinderea și varierea dezvoltării tematice, precum și intensificarea pînă la incandescență a poeticii sonore, a mesajului vibrant subiectiv sub învelișul facturii obiective. Mozart și Haydn nu pregetă să aleagă soluții diferite. Probabil că fără această expansiune în direcții opuse, universul muzicii clasice ar fi cunoscut implozii după implozii, ajungînd la înalte cote și totuși culminațiile ar

Scanned with OKEN Scanner

fi fost relativ modeste la scara de valori a clasicismului înalt, cum sunt de pildă creații de referință : *Cvartetul de coarde* în *Re major* (1778) de Luigi Boccherini sau cele trei *Cvartete pentru pian, flaut, violă și violoncel* — în : *Do major ; Re major ; Sol major* (datînd din anul 1788) — de Carl Philipp Emanuel Bach.

Demnă de toată admirația este strădania depusă de Mozart în ideea desăvîrșirii scriiturii muzicale pe cinci voci timbral foarte bine diferențiate, sau mai degrabă evadarea lui Mozart din strînsorile cvartetului de coarde. Martor este mai întîi splendidul *Cvintet pentru două violine, două viole și violoncel, în Do major, K.V. 515* (Viena, 19 aprilie 1787). Această muzică, numai lumină și frumusețe pură, numai joc elevat și colocviu sublim, simbolizează clasicul, atemporalul muzical clasic, în înțelegerea goetheană, pe cînd copleșitorul *Cvintet pentru două violine, două viole și violoncel, în sol minor, K.V. 516* (16 mai 1787) simbolizează dimpotrivă modernul, reprezentarea concretă în muzică a realității subiective, a dinamicii subiective, a trăirii mozartiene ridicate la puterile general umanului. Transfigurarea durerii în bucurie curată, ușor adumbrită de o boare de nostalgie străvezie și totuși rareori destrămată cu adevărat ,se produce în mirificul *Cvintet pentru clarinet, două violine, violă și violoncel, în La major, K.V. 581* (29 septembrie 1789), într-un ciclu de mișcări de natură dialogală și concertant-camerală, în care menuetul este investit cu două triouri — lărgind deci teoria sonatei ca întreg și statornicind o soluție culminant clasică — iar finalul cu unul din cele mai măiestre salbe de variațiuni. Adîncirea scriiturii pe cinci voci omogene este explicită în monumentalul *Cvintet pentru două violine, două viole și violoncel, în Re major, K.V. 593* (Viena, în decembrie 1790). Introducerea lentă — Larghetto — la prima parte — Allegro —, marile arcade ale părții lente — Adagio —, apoi tematica secvențial-trisonică din Menuetto sau motivele-rachetă din Trio, ca și frazele cromatice din partea finală — Allegro — indică definitivarea unei estetici particular-mozartiene, a unei dezbateri de idei făcute prin teme și voci-personaje, prin entități muzicale structural deosebite. Această estetică vizează individualizarea ansamblului celui mai complex și omogen totodată sub raport timbral, al saturației în armonice generate de fundamentale grave și medii, de unde decurge și o dilatare consecventă a cîmpului sonor și o perfectă sudură a registrelor espasate. Opulența și efervescența sonorităților, fluctuațiile de ordinul scriiturii mai rafinate sau mai compacte nu pun în pericol nicicînd organicitatea „mecanicii instrumental-camerale". Consecvența urmăririi unui scop care se arată a fi dintre cele mai importante, conducînd la absolutizarea genului, este uimitoare. La Viena, probabil în aprilie 1791 — în con-

Scanned with OKEN Scanner

formitate cu *Catalogul cronologic — tematic al tuturor creațiilor muzicale de Wolfgang Mozart, întocmit de Dr. Ludwig Ritter von Köchel, ediția a șasea, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1964*, după care se citează datele cronologice conținute în acest volum —, Mozart elaborează două fragmente de *Quintettsatz*, ambele pentru două violine, două viole și violoncel, și de asemenea ambele în *Mi bemol major*, legate probabil de ultimul *Cvintet pentru două violine, două viole și violoncel, în Mi bemol major, K.V. 614*, desăvîrșit la Viena în 12 aprilie 1791 și totodată ultima creație instrumental-camerală de Mozart.

Beethoven reia această direcție definitorie mozartiană exact din acest loc, prin : *Cvintetul pentru două violine, două viole și violoncel, în Mi bemol major, opus 4*, compus în anii 1795—1796 și publicat în știme separate la Viena (Artaria) în același an 1796. Odată cu formele mozartiene, Beethoven preia și ideea unui trio secund în cuprinsul părții a treia — Minuetto. Più Allegretto — ca și sugestia modulației rapide în regiunea subdominantei, chiar în primele măsuri ale primei părți — Allegro con brio. Pe urmă răsare tinerescul și novatorul *Cvintet pentru două violine, două viole și violoncel, în Do major, opus 29*, compus în 1800—1801 și publicat la Leipzig la sfîrșitul anului 1802, caracteristic prin scriitura echilibrată, prin vigurozitatea episoadelor în stil de recitativ acompaniat și mai cu seamă a suprafețelor în stil fugat ; această creație de majoră semnificație vestește Cvartetele opus 59, dar ține exact linia de mijloc între *Cvintetul cu două viole, în Do major, K.V. 515* de Mozart și *Cvintetul cu două violoncele, în Do major, opus 163* (1828) de Franz Schubert. Direcția mozartiană, autonomizată în spirit beethovenian în *Opus 29*, conduce apoi în 1809 către proiectul edificării unui „Monument Johann Sebastian Bach" cum scrie Beethoven, sub forma unui presupus Cvintet cu două viole, autorul elaborînd tema — Andante — și contratema lucrării. Și tot în sensul explorării vechii polifonii, Beethoven compune în noiembrie 1817 *Fuga în Re major, opus 137*, pentru două violine, două viole și violoncel, închizînd un cerc deschis de Mozart și dominat de sinteze culminant clasice.

De mare interes este un unicat de aleasă frumusețe și autenticitate stilistică, perfecțiunea întruchipată într-o formulă larg răspîndită odinioară și într-o relativă neglijare acum, partitură de referință pentru lucrări similare de Beethoven și Schubert : *Divertimento* pentru violină, violă și violoncel, în *Mi bemol major, K. V. 563*, „în șase piese" de Mozart, partitură semnată la Viena în ziua de 27 septembrie 1788. „Marele Divertimento" pentru trio de coarde constituie în comparație cu tipul de cvintet de coarde mozartian o polaritate opusă, odată prin concentrarea vocilor și apoi prin natura

Scanned with OKEN Scanner

scriiturii, particularizată într-un ciclu de mișcări de proporții monumentale și investită cu calități evident concertante. Cine a cîntat această capodoperă, interpretînd cu fidelitate toate elementele textului muzical, știe ce eforturi de susținere solicită această partitură, în care zac lungimi bune pentru două simfonii. De fapt, Mozart rezumă aici vasta lui experiență din lumea muzicii sale de divertimento, pentru a pune esențe ale acestei lumi în supreme stilizări, în slujba cvartetului de coarde. Concentrarea discursului la trei voci absolut egale este o probă de rezistență pentru fiecare în parte, ca și pentru coeziunea întregului ansamblu. Suma reperelor definitoriu clasice, comparate și unificate în cele șase părți, este din cale afară de bogată, constînd din : independența accentuată a vocilor, îndeosebi a violei și a violoncelului ; adunarea la unison a vocilor simfonic subliniată în introducerea primei părți ; sublinierea funcțiilor concertante în planul vocilor pînă atunci secundare, precum și a imitațiilor contrapunctice, conferind travaliului motivic în planuri multiplu întretăiate caracterul unor suprafețe în stil fugat ; universalizarea substanței tematice (prin situarea individualului cu aparențe de necunoscut în zonele generalului cu aparențe de cunoscut, de lucru auzit și aflat în circulație) anticipă fenomenul pe care l-am punctat mai înainte în legătură cu pregnant-universalul *Trio pentru pian, violină și violoncel, în Sol major, K.V. 564,* terminat la Viena în 27 octombrie 1788, la o lună după *Divertimento*-ul în cauză.

Mozart conferă literaturii destul de anodine a „terțetului de coarde" timpuriu clasic un reazem de valoare istorică, situînd dintr-o dată prin acest *Divertimento pentru violină, violă și violoncel* genul la rangul genurilor instrumentale principale de ordinul sonatei clasice. De altfel, toate formele constitutive sunt întocmite adaptate la cerințele cele mai înalte ale schemei de sonată. Mai mult, Mozart ține să întreacă schema formală, accentuînd o inovație pe care Beethoven o va prelua, extinde și particulariza, nu numai în ciclurile sale de felul serenadei — *Opus 8* și *Opus 25,* cu atît mai mult în „marile triouri", *Opus 3* și *Opus 9* —, ci și în varietatea ciclurilor de alt gen, camerale, concertante și simfonice, anume : alungirea secțiunilor conclusive și sugerarea unor dezvoltări secunde, reale sau potențiale. Între altele, această trăsătură este aprofundată în cel de al doilea Menuetto, în piesa a cincea a ciclului de mișcări, unde cel de al doilea trio primește o codă aproape la fel de lungă cît măsoară partea de excepție : Trio II. Închegarea părților distinct articulate prin intermediul fuziunii tematice, sudarea materiei sonore tematic diferențiate prin referire la unul și același numen melodic este în ultimă instanță efect de consecință, venit din

Scanned with OKEN Scanner

marea *Triadă a ultimelor simfonii* — nr. 39, 40 şi 41, compuse în perioada 26 iunie — 10 august 1788 — iar pe de altă parte cauza supremelor desăvîrşiri în arta cvartetului de coarde mozartian.

Triada ultimelor cvartete de coarde — în : *Re major, K.V. 575* (1 iunie 1789) ; *Si bemol major, K. V. 589* (în luna mai a anului 1790) ; Fa major, K.V. 590 (iunie 1790) — simbolizează în întregul creaţiilor constitutive ajungerea la expresia unei perfecţiuni fără termen de comparaţie a stilului înalt clasic al polifoniei concertante de specificitate camerală. Totodată, Mozart absolutizează tipologia cvartetului liric prin integrala convertire în liric a mesajului, chiar şi acolo unde acesta pare a lua calea unor tensionări dramatizante şi a unor expansiuni către regiunile tragicului. „Starea lirică" înseamnă aici un şir de „acţiuni lirice", întreţinute şi sporite prin dezvoltări intensive care se arcuiesc multiform în suprafeţele şi momentele concrete ale întregului. „Cvartetele prusiene" reflectă o particularitate de importanţă capitală, aceasta consistînd în caracterul extensiv afirmativ (în raport cu tema principală) conferit temei secunde în cadrul expoziţiei formei de sonată. Mozart modifică esenţial relaţia dintre „tema principală" şi „tema colaterală", asigurînd celei din urmă un plus de consistenţă muzicală, de expresivitate melodică şi de individualitate artistică ; în consecinţă, afirmarea temei a doua devine nu numai cel mai de seamă moment al expoziţiei ci şi culminaţia estetică a desfăşurării afirmative, subliniată prin însăşi comunicabilitatea substanţial mărită a vocilor solistice, îndeosebi a violoncelului şi a violei, investite cu atribute de cînt suverane în largul unor registre sonore bogate şi foarte diferenţiate.

Unicitatea poziţiei estetice ocupată de Mozart şi a legităţilor cauzale promulgate de Mozart, rezidă din extinderea acţiunii afirmativ-tematice pînă în ultimele măsuri ale expoziţiei formei de sonată, din transformarea secţiunii conclusive în secţiune afirmativă, ceea ce se repetă şi în cazul reprizei. Adevărata concluzie devine în această situaţie de excepţie tocmai dezvoltarea formei de sonată, încheiată mai mult eliptic, repriza avînd menirea să uite conflictualitatea concluziilor din dezvoltare, să facă abstracţie de ele. Reluînd ideea, Beethoven va ajunge la instalarea unei dezvoltări secunde, înlăuntrul unei code. La Haydn se petrece un proces invers, de investire conclusivă a secţiunii tematice secunde, de îmbogăţire discretă a reperizei prin participarea memoriei sporite în secţiunea dezvoltătoare. Beethoven operează deci prin sinteză, prin valorificarea unor modalităţi contrare. Dar conceptul desfăşurării preponderent şi existenţial expozitive se extinde în ultimele cvartete de coarde de Mozart asupra părţilor lente ca şi asupra menuetelor, deci asupra totalităţii formelor străjuite de principiul sonatei, ceea ce deter-

Scanned with OKEN Scanner

mină configurarea unei dramaturgii de nemaiîntîlnită complexitate şi funcţionalitate. Tehnica variaţională ca şi tehnica contrapunctică se supun în egală măsură acestui concept, de unde rezultă convergenţa tuturor aspectelor oricît de felurite şi fin nuanţate. Creşterea în importanţă, amploare şi eficienţă a „temelor colaterale" sau a „temelor feminine" asigură sonatei clasice virtuţile şi însemnele ei cele mai înalte. Frumosul artistic ia fiinţă şi se împlineşte printr-o continuă trimitere la enunţuri tematice structural interconectate, prin devenirea armonioasă a părţilor întregului, deci prin reprezentarea unitar artistică a unor idei muzicale neantagonice în esenţă şi sens major. Astfel, marile triade ale ultimelor simfonii, triouri cu pian şi cvartete de coarde de Mozart încununează estetica sonatei clasice.

Haydn procedează în acest timp într-un fel distinct. Mai întîi apar de sub pana lui douăsprezece cvartete de coarde care poartă o semnătură de neconfundat. *Cvartetele de coarde opus 54—55* şi *opus 64*, compuse în jurul anului 1788 şi respectiv 1790, formează o singură entitate mare, de incomparabilă deschidere şi cuprindere, asemuibilă doar cu ciclul celor douăsprezece „Simfonii londoneze". Cvartetele în cauză (Hob. V. grupa III, numerele 57—62 şi 63—68) aparţin aproape fără excepţie tipului plenar concertant, în care rolul primei violine este de natură determinantă iar sveltetea primei teme cinetice de natură definitorie. Amploarea deosebită a formelor de sonată şi totodată extinderea implicită a secţiunilor componente pun în evidenţă o convertire în sens conclusiv a elementelor tematice, deopotrivă în primele ca şi în ultimele părţi ale lucrărilor de altfel puternic individualizate. Poziţia estetică pe care o ocupă Haydn se precizează ca atare. Conflictualitatea ideal-muzicală este marcată prin opoziţii tematice, prin concluzii secundar-tematice ce se cer spulberate în dezvoltări explicit dramatizate, atît sub aspect procedural cît şi sub aspectul comparaţiilor tonale, al traseelor modulatorii. Vestigii din *Opus 20* apar şi aici, şi anume în *Cvartetul de coarde în fa minor*, în toiul acţiunii polifonice din partea a doua — Allegro — care culminează în secţiunile în stil fugat ale dezvoltării, revărsîndu-se peste repriza formei de sonată în matca părţii a treia — Menuetto. Cromatismele bachian-mozartiene şi totuşi substanţial haydniene capătă în această creaţie de suflu romantic o aplicaţie nouă. Antetiza acestei furtuni pasionale poate fi văzută în lucrarea premergătoare, în atît de mozartianul *Cvartet în La major*, fermecător prin căldura deosebită a muzicii şi luminozitatea efectelor timbrale. Creaţiile reunite în *Opus 64* — şi mai cu seamă capodopera care este *Cvartetul în Re*

Scanned with OKEN Scanner

major, ca și alte lucrări de referință, de pildă *Cvartetele în Do major și în Sol major* — fac deliciul oricărui recital cu pretenții înalte. Menuetul — allegro ma non troppo — și înainte de toate incisivul trio (în do minor) din *Cvartetul în Do major* trebuie să fi dat lui Beethoven impulsuri dintre cele mai puternice, nemijlocit vizibile în partiturile la *Opus 1* și *Opus 2*. În treacăt fie spus, aceste cvartete au apărut în tipar (Artaria) la Viena, în anul 1791, pe cînd *Simfonia în sol minor* de Mozart avea să apară mai întîi în reducție de pian în anul 1803 (la Leipzig) și în știme separate abia în 1809, iar într-o variantă de instrumentație (pentru două violine, două viole, violoncel, bas și flaut) între anii 1800 și 1805... Nu mai puțin instructive în această colecție sunt lucrările „mai puțin celebre" și pe nedrept prea rar cîntate, ca de pildă ‚beethovenianul" *Cvartet în Mi bemol major* precum și excepțional de valorosul *Cvartet în si minor*, care reflectă elemente în genul studiilor canonice întreprinse de Mozart în această perioadă, constituind desigur și un reflex al caietelor-compendii realizate după „Gradus ad Parnassum" de Fux de-a lungul anilor 1777—1790, de către mentorul și mediatorul de cultură muzicală Joseph Haydn. Partea a doua din acest cvartet — Adagio ma non troppo — se sprijină pe un conduct tematic asemănător unui cantus firmus, iar eficiența articulațiilor contrapunctice și armonice indică nu numai o artă ci și o știință a conducerii vocilor, fapt accentuat și de splendidul trio din partea a treia — Menuetto.

Privirile lui Haydn nu se îndreaptă atît asupra operei teoretice a lui Fux, cît mai cu seamă asupra ansamblului creației lui Carl Philipp Emanuel Bach, autorul „Cercetării" ilustrate în sonate. După moartea acestuia, în 1788, Haydn comandă spontan opera integrală a maestrului. Își scrie oare Haydn propria lui „Cercetare", argumentată prin piese reunite în cvartete, în colecții de cvartete de coarde ?

Se poate emite ideea după care *Cvartetele de coarde* cunoscute drept *Opus 71 și 74* (1793) și *Opus 76* (1797) formează un virtual tratat de compoziție de o valoare artistică și practică inestimabilă. Varietatea formulelor încercate și demonstrate în amănunt lasă să se întrevadă o metodologie unitară și sistematică compozițională progresiv gradată. Modernitatea formulelor este obligatorie într-un întreg artistic, elaborat din aproape în aproape, cu o meticulozitate care nu ocolește pedanteria, atunci cînd demonstrația se cere dusă pînă la capăt. În aceste douăsprezece creații de profil concertant sunt trecute în revistă discipline de acută actualitate, ținînd de teoria melodiei, a armoniei, a contrapunctului, a instrumentației și stilisticii modern-camerale. În acest întreg cu entități supraordonatoare nu există loc pentru simple refugii în trecut, pentru arhaizări de orice

Scanned with OKEN Scanner

fel, chiar dacă unele aparenţe dau astfel de impresii. În acest caz, metoda de iniţiere se constituie într-o estetică a cvartetului de coarde, de fapt într-o estetică a sonatei, susţinută prin intermediul celui mai perfecţionat şi omogen organism sonor care este ansamblul de cvartet de coarde ca instrument probatoriu, ca mijloc de expunere şi reprezentare. În această interpretare fenomenologică, cvartetele reunite în această atotcuprinzătoare operă tîrzie, vădind semnele majore ale stilisticii haydniene tîrzii, se constituie într-un adaos artistic întru totul original la venerata „Cercetare" a lui Carl Philipp Emanuel Bach şi, într-o mai mică măsură, la bazele teoretice ale lui Fux din „Gradus ad Parnassum", care acum nu-i mai spun mare lucru lui Haydn. Totodată, Haydn dezbate cu suverană virtuozitate probleme pe care predecesorul lui nu a avut cum să le cunoască, legate de teoria sonatei clasice, de schemele formale fundamentale, concret funcţionale în ansamblul genurilor clădite prin referire la forma şi ciclul de mişcări specifice sonatei clasice. Haydn ilustrează ideea sonatei într-o varietate de modalităţi de-a dreptul uimitoare, deoarece în acest întreg nu există două scheme de formă care să fie identice. De aici rezultă prevalenţe de ordinul facturii contrapunctice — în *Opus 71* — sau la progresiile tonal-cromatice — în *Opus 74* —, de ordinul simfonizării polifonice — *Opus 76, Cvartetele în Sol major ; re minor ; Do major* — sau al etalării în trepte şi în etape gradate a desfăşurării sonore — *Opus 76, Cvartetele în Si bemol major* şi *în Mi bemol major* —, în timp ce teoria coralurilor armonice, a modulaţiilor pregătite şi nepregătite, a relaţiilor şi caracteristicilor tonale este tot mai prezentă în fiecare compoziţie. *Cvartetul de coarde în Re major, opus 76 nr. 5,* permite sesizarea unor tensiuni lăuntrice cu totul deosebite, mai cu seamă în partea lentă — Largo cantabile e mesto. Romantismul clasic devine aici realitate, în anul 1797.

În această perspectivă devine edificatoare o comparaţie între *Cvartetele de coarde opus 71, 74 şi 76* (Hob. V. grupa III, numerele 69—74 şi 75—80) şi cele *„Şapte sonate"* prefaţate de o impunătoare „Introduzione" şi încheiate printr-un „Terremoto", compuse de Haydn în anul 1785 pentru un ansamblu orchestral format din două violine, violă, violoncel, contrabas, două flaute, două oboaie, două fagoturi, patru corni, două trompete şi timpani — deci „pe 17 voci", cum se zicea în graiul epocii, şi transcrise — tot de Haydn — în 1787 pentru două violine, violă şi violoncel, deci pentru cvartet de coarde. Nu interesează atît faptul că un ansamblu de acest gen poate să reprezinte tot ceea ce poate întruchipa un organism orchestral de asemenea cuprindere, cît mai cu seamă întrepătrunderea pînă la contopire a „experienţei mijlocite" şi a „experienţei nemijlo-

Scanned with OKEN Scanner

cite", asimilarea creatoare și modern-personalizată a „determinării din afară", reunind într-un stil autonom și clasic reprezentativ, valori și elemente venite din tradiția cîntului gregorian și din lumea marilor genuri vocal-instrumentale, din ariile unei poetici sonore cu semnificații multiple. Această convertire în clasic, înfăptuită în consensul tendințelor umanist-iluministe, ilustrează concepția despre lume și viață a lui Haydn, crezul muzicianului al cărui renume era atît de mare încît părea să întreacă renumele celor mai iluștri poeți și gînditori ai timpului, fiindcă reușise să ridice arta sunetelor prin estetica sonatei pe treptele universalității netăgăduite.

În anul 1799 mai urmează două creații în lumini de crepuscul : *Cvartetele de coarde opus 77, în Sol major* și *în Fa major*. Ele arată limpede că marea operă teoretică și practică a fost finită în prealabil, dar că și poetica mai comportă sporuri însemnate. Liedul încorporat în trioul în Re bemol major din Menuetul — Presto — la *Opus 77 nr. 2* simbolizează lumea cîntecului fără cuvinte, așa cum începutul de lied din neterminatul *Cvartet în Si bemol major, opus 103* din anul 1803 cuvîntă prin vrerea lui Haydn : „Puterea mea toată s-a dus. Sunt bătrîn și slab". Dar ce operă durase acest om ! O operă de gigant, clasic în inepuizabila lui modestie și generozitate.

Între timp se formase prima constelație din galaxia cvartetelor de coarde de Beethoven, spre uimirea cunoscătorilor și amatorilor cultivați ai Vienei.

Creațiile deosebite, unice în felul lor în cultura muzicală a unei epoci impresionează prin frumusețea lor, prin bogăția expresiei condensate și perfecțiunea realizării. Faptul devine cu atît mai evident atunci cînd un șir de lucrări magistrale de același gen formează o unitate superioară, complexă și cuprinzătoare, purtînd însemnele creatorului de geniu. Într-o astfel de mulțime se înscriu cvartetele de coarde, făurite de Beethoven cu dăruire și consecvență pe parcursul a trei decenii.

Cvartetele sale, cele timpurii, cele mediane și tîrzii sunt toate adevărate capodopere, trepte impunătoare și tot mai mari în cadrul unei deveniri spre înălțimi, esențe de rară măreție și forță de comunicare artistică.

Totodată, dincolo de diversitatea lor tipologică — de ordin liric, dramatic, concertant, epic sau meditativ —, cvartetele de Beethoven se înscriu fără excepție în aria unui stil definitoriu, pregnant și eminamente „beethovenian" din pragul maturității pînă în clipa din urmă. Datorită acestor însușiri, cvartetele de Beethoven s-au impus drept un sistem de referință, mereu viu și iradiant în conștiința generațiilor următoare, dar atît de măiestrit și miraculos al-

Scanned with OKEN Scanner

căutuit încît egalarea lui nu a mai stat în putința cuiva. Beethoven își spusese cuvîntul greu, hotărîtor și pînă la capăt.

Pe planul muzicii instrumentale se succedaseră stadii-limită, în înalturile operei lui Johann Sebastian Bach precum și în cele ale operelor lui Mozart și Haydn. Scriitura instrumentală pe patru voci, din „Arta fugii", din „Cvartetele prusiene" și din „Colecțiile-compendiu" solicita înaintări în necunoscut, în lumea de dincolo de „experiența mijlocită", pe care Beethoven o preia, toată. Un astfel de stadiu-limită, o astfel de împlinire învederează cvartetele tîrzii de Beethoven. Concepute în amurgul clasicismului vienez, străfulgerînd peisajul întregii culturi muzicale, aceste cvartete tîrzii simbolizează o dublă ancorare, deopotrivă în zonele adînci ale muzicii pure ca și în cele ale poeticii muzicale de caldă și firească vibrație umană.

În momentul cînd Beethoven, ajuns la vîrsta de 28 de ani, atacă frontal genul cvartetului de coarde pentru a dura dintr-odată un prim ciclu de lucrări, *Opus 18* (1798—1800), inovațiile de epocală importanță, concretizate de Haydn în lungul șir al colecțiilor *Opus 9* — *Opus 76* erau de domeniul public, răspîndite grație tiparului și unor interpreți entuziaști, acreditate deopotrivă în marile saloane ale timpului ca și în mediile familiale. Beethoven își copiase cu mîna lui, notă cu notă, *Cvartetul în Mi bemol major, opus 20 nr. 1* de Haydn, alegînd deci primul din cele care în 1772 aveau să confere teoriei și esteticii sonatei pentru două violine, violă și violoncel o direcție nouă. Beethoven putea să cunoască deci în principiu 80 din cele 83 de cvartete de coarde de Haydn. De asemenea, pînă în 1790, Mozart dăruise muzicii 20 de cvartete de coarde, ultimele zece determinînd o restructurare fundamentală a tehnicii de compoziție în acest resort. Se știe din caietele de Thomas Attwood, care a luat lecții de la Mozart începînd din toamna 1785 pînă în august 1786, că Mozart preda — trecînd prin elemente pregătitoare, conexiuni acordice, teme cu cantus firmus, exerciții contrapunctice pe două, trei și patru voci, imitații canonice și părți în stil fugat — teoria cvartetului de coarde și a simfoniei, elaborînd schițele sau chiar partiturile unor lucrări moderne de acest gen. Astfel procedase în fond și Carl Philipp Emanuel Bach, așa trebuie să fi gîndit și practicat maeștrii muzicii instrumentale, în frunte cu Haydn. Fiecare compozitor de seamă, exponent al unei școli avea metoda lui, stilul precizat și viziunea artistică proprie. Metoda lui Fux aparținea culturii muzicale, gîndirii și culturii vechi. Johann Georg Albrechtsberger, prieten apropiat cu Haydn, editase în anul 1790 *„Gründliche Anweisung zur Komposition"*, urmînd linia lui Fux, cu deosebirea că mutase accentul din planul studiului melodic în cel

Scanned with OKEN Scanner

al realizării armonice. Beethoven, perfecționîndu-și cunoștințele cu Haydn și apoi cu Albrechtsberger, trecînd desigur și cu aceștia prin metoda lui Fux, își va face pe urmă extrase libere și comentarii la „Gradus ad Parnassum". Această orientare în teoria cunoașterii muzicale era condiție obligatorie pentru omul de cultură care era muzicianul creator de valori moderne, într-un timp în care practica ajunsese la cote ale clasicului, generalizate în plinul vieții artistice. Beethoven este cel mai pătrunzător observator al dialogului dinamizant dintre Haydn și Mozart, generator al unor interinfluențe roditoare între anii 1782 și 1790, stimulate fără îndoială și de interese teoretice comune. Opt ani mai tîrziu, viziunea lui Beethoven, întemeiată pe o sinteză esențializantă, este clarificată și precizată. Acum, la Viena, doar un maestru putea să se avînte la scrierea unor lucrări de factură superioară.

Marea tradiție vieneză — „vechea școală", cum aveau să spună puțin mai tîrziu criticii lui Beethoven — continuă într-o nouă înfățișare în unul din primele cvartete beethoveniene. Partea întîi — Allegro — din *Cvartetul în Re major* (1798—1799), viitorul *opus 18 nr. 3* indică o popularitate mozartiană, ca de altfel și partea lentă — Andante — din viitorul *Cvartet în La major, opus 18 nr. 5*, prefigurată în anii 1794—1795. Este de presupus că proiectarea acestui ciclu de creații să fi început chiar înainte ca Beethoven să frecventeze audițiile de vinerea din saloanele principelui Lobkowitz, căruia îi este dedicat. Beethoven realizează treptat o grupă de lucrări, dar una formată din unicate destul de contrastante, din compoziții care să nu-și semene sub raportul problematicii, al expresiei și scriiturii, al poeticii și arhitectonicii muzicale, al dramaturgiei de contingență concertantă sau cameral-dialogală cu preponderențe epice, lirice, patetice ; totodată, compozitorul situează cvartetul de coarde în afara muzicii de divertimento. În forma lor particulară, partiturile tind să manifeste în raport cu tradiția existentă, cu „experiența mijlocită" un plus de strălucire în planul imaginii și dinamicii sonore, un adaos substanțial de pasionalitate stăpînită și de contraste strunite în interiorul formelor, nu neapărat mai larg cît mai cu seamă mai impulsiv-tensional arcuite, fără a se dezice prin aceasta echilibrul clasic, accentuat în înțelesul lui final-mozartian.

Cvartetele Opus 18 sunt înainte de toate rodul unor observații minuțioase și sistematice, legate de „mecanica ansamblului", de specificitatea cîntului. Ele reprezintă probabil o replică dată celor șase cvartete de Mozart, dedicate lui Haydn. Aici trebuie căutat punctul de înnodare a intenționalității în planul continuării concrete. Dar aceasta presupune încheierea unui proces larg cuprinzător de analiză

Scanned with OKEN Scanner

a fenomenelor diferite, ivite în şi prin dezvoltarea cvartetului de coarde ca gen şi ca formă clasică, deci completarea concluziilor asupra modificărilor produse în largul lumii timp de mai bine de un sfert de veac, lucru care se va împlini după lunile mai-iunie 1799, cînd *Cvartetul în Fa major*, terminat în prima lui versiune, va fi supus unei revizuiri grabnice. Am semnalat în capitolele precedente traseele parcurse de Beethoven pînă la acest înalt *Opus 18*, multiplele interdependenţe şi interacţiuni generate de-a lungul anilor de acumulare a „experienţei nemijlocite". Aici se cuvine să insistăm doar asupra faptului că o continuare rectilinie a unor filoane mozartiene sau haydniene, nu era nici posibilă şi nici adecvată firii lui Beethoven.

În căutarea unei tehnici precum şi a unei estetici de cvartet de coarde personalizate, Beethoven observă desigur soluţii stilistice vieneze relativ independente de soluţiile corifeilor Haydn şi Mozart. Se prea poate ca cele şase *Cvartete de coarde* — în *Re major; Si bemol major; Sol major; Do major; Mi bemol major; La major* — Karl Ditters von Dittersdorf, date publicităţii prin 1789, să-i fi trezit interesul lui Beethoven, dovada putînd fi găsită în procedee de modulaţie, în dinamizări concertante, chiar şi în contingenţe de ordinul travaliului tematic. În plus, Dittersdorf reuşise — printre primii — să efectueze o sinteză stilistică, reunind elemente preluate de la Carl Philipp Emanuel Bach şi de la Joseph Haydn, continuînd de asemenea — de pildă în Cvartete orchestrale — sugestii venite din perimetrul Şcolii de la Mannheim. Poate prin această filieră se aude în muzica lui Beethoven din această perioadă, ca şi din cea mai tîrzie (mai cu seamă în mişcări lente şi sensibil poetizate) ecouri stîrnite de ultimele patru *„Simfonii orchestrale cu douăsprezece voci obligate"* de Carl Philipp Emanuel Bach, compuse în anii 1775—1776, publicate în ştime în anul 1780, partiturile în manuscris fiind aduse la Viena de Baronul van Swieten, şi deci în principiu accesibile clasicilor vienezi, atît de legaţi de figura lui van Swieten. Trecerile subite de la o stare la alta, de la un tempo la altul, sugestivitatea gesticii muzicale scurte şi incisive, caracteristică şi precis conturată, apoi dinamica pe alocuri răscolitoare şi intempestivă — din *Simfonia în sol minor* — sau diversitatea secvenţelor melodice, a marşurilor armonice bogate în cadenţe întrerupte, în disonanţe şi pulsaţii ritmice — din Simfonia în Fa major — toate acestea precum şi multe altele — de exemplu vigoarea freamătului instrumental, cameralizarea concertantă a conflictului orchestral, în Simfonia în Do major şi respectiv în Simfonia în Mi bemol major — converg către stilistica beethoveniană din ajunul Cvartetelor opus 18. În fine se cer avut în vedere *Cvartetele opus 7*

Scanned with OKEN Scanner

(1793) și *opus 16* (1798) de Emanuel Aloys Förster, prietenul și sfetnicul lui Beethoven, autor și teoretician format în spiritul muzicii lui Johann Sebastian și Carl Philipp Emanuel Bach, influențat puternic de muzica lui Mozart, care va sta alături de Beethoven cînd acesta redactează — beneficiind de experiența mai vîrstnicului său prieten — versiunea finală la *Opus 18 nr. 1*. Prețuirea și înțelegerea trebuie să fi fost reciprocă, deoarece Förster citează în *Anleitung zum Generalbass* (Viena, 1805) numeroase exemple din muzica lui Beethoven.

Cvartetele opus 18 oglindesc dincolo de sferele unor afinități elective individualitatea muzicii beethoveniene, fiorul unei arte originale care transgresează șase cicluri de mișcări deosebite și chiar opuse ca structură și expresie, convergînd totuși spre o frescă deschisă, spre desfășurări care tind să depășească strictul cadru al formei de ansamblu. Felul de alcătuire al tematicii și de modelare al motivelor melodic-cinetice de mică mărime dar de mare forță potențială, constituie o preocupare de căpătîi. Și nu este vorba atît de o tehnică de fragmentare în prelucrare a tematicii — evidențiată și superb reprezentată de Haydn — cît mai degrabă de o dezvoltare prin înlănțuire și rearticulare (necontenit altfel investită sub raport emoțional și dinamic) a unor nuclee fundamentale ale întregului, ceea ce imprimă pînă și formei de sonată de tip dezvoltător un anume caracter monotematic. În totalitatea lor, *Cvartetele opus 18* sugerează o lume artistic împlinită, un imens sistem de referință pentru toate celelalte lucrări de acest gen care se adaugă pe firul anilor, care vin să se ridice pe aceste fundamente durate pentru totdeauna. În sensul acestei mișcări întregitoare, *Cvartetul al șaselea, în Si bemol major,* va tinde să-și marcheze locul în centrul unui univers în expansiune. Aceasta deoarece investigațiile înfăptuite aici, pregnante îndeosebi în enigmatica parte intitulată *La Malinconia,* rezumă în esență arta „armonistului" Bach, Beethoven pătrunzînd aici în cele mai mari taine ale progresiilor tonale posibile în circuitul seriilor de cvinte ascendente și descendente, trăgînd de asemenea concluziile sale în urma lanțurilor tonale de terțe urmărite cu stăruință crescîndă de Haydn, precum și în urma înlănțuirilor cromatice puse în perspectivă de Mozart. Această însumare teoretică, ridicată la rangul unei estetici aplicate, conduce la o identificare în calitate nouă a marii „experiențe mijlocite" cu „experiența nemijlocită", la consolidarea unui sistem de gîndire — armonic și polifonic deopotrivă — mai presus de școli și metode, apt de a descinde mereu în concret, de a se înnoi.

Calitățile proprii scriiturii de cvartet de coarde beethovenian se reliefează cu și mai multă claritate în creațiile reunite în

Scanned with OKEN Scanner

Opus 59. Ele se definesc în contextul interdependenței cauzale care cuprinde evoluția stilistică a tuturor genurilor și speciilor pur instrumentale pe fundamentele date de schema formală a noii sonate clasice pe două, trei, patru, cinci sau mai multe voci reale în distribuții solistice sau orchestrale, prin care iau înfățișare și capacitate de reprezentare concretă atît sonata, trioul, cvartetul, cvintetul, sextetul, septetul, octetul, cît și concertul instrumental solistic și simfonia, toate acestea putînd purta o problematică relativ comună sau asemănătoare, în special atunci cînd îndeplinesc condiția unității conceptuale a ciclului de mișcări în totalitatea lui, compus din patru părți sau din patru blocuri de mișcări distincte dar corelative. Toate transcripțiile operate de Beethoven, din plin și cu bună știință, întăresc această regulă clasică, corespunzătoare tradiției clasice. Această regulă nu este împietată de faptul că dincolo de numărul-limită de cinci voci reale -- excepționale și ele — apar voci facultative, jocul vocilor principale și secundare operînd în sensul diversificării coloristice a desfășurării sonore, știut fiind că în cadrul formelor dezvoltătoare de natura sonatei clasice, nu pot fi decît entități artistice particulare prin felul de a fi al evenimentelor și acțiunilor muzicale, repetiția nuanțată concurînd la deosebirea momentelor în micile și marile unități spațio-temporale iar comparația sau contrastul dimpotrivă la unificarea acestora. Beethoven întărește așadar în sens conclusiv-clasic legitimitatea și autonomia sonatei pentru un instrument, două, trei, patru, cinci sau mai multe prin referire la specificitatea tipului de scriitură adecvată fiecăreia, consfințind o sistematică compozițională în care schema formală a sonatei clasice este tot atît de puțin fixă ca și schema formală a fugii baroce în creația lui Johann Sebastian Bach. Și tocmai întrepătrunderea aspectelor de sonată și fugă în opera lui Haydn și apoi în cea a lui Mozart constituie premisa majoră a extensiilor și regrupărilor urmărite de Beethoven.

Particularizarea tipurilor de scriitură, adîncită în lucrările premergătoare ciclului *Opus 18* primește încă o verigă, odată cu transformarea *Sonatei pentru pian, în Mi major, opus 14 nr. 1* — scrisă deci în anul 1799, cînd Beethoven stă aplecat asupra cvartetelor în : Fa major ; Sol major ; La major — într-un *Cvartet de coarde în Fa major*, așadar într-un stadiu în care *Cvintetul cu două viole, în Do major, opus 29* există ca atare, formînd marea punte dintre *Cvartetele opus 18* și *opus 59*. De aici rezultă libertatea și flexibilitatea, varietatea și eficiența scriiturii specifice pe care o realizează Beethoven în *Opus 59*, findcă vocile se unesc aici pe întinderi mai mari în ansambluri omogene de cîte două, trei sau patru, discursul substanțial polifon avînd capacitatea să sugereze la scara celor patru

Scanned with OKEN Scanner

voci reale participarea virtuală a unui număr de voci complementare, prin articularea polifonă a liniei monodice, prin contrapunctarea timbral-registrală a unor astfel de complexe de linii monodic-polifone maleabil dispuse în succesiuni și suprapuneri simultane discret sau intens nuanțate. Transcrierea de către Beethoven (prin 1801—1802) a *Fugii în si bemol minor* din *Clavecinul bine temperat* (volumul întîi) de Bach, pentru un ansamblu compus din două violine, violă și două violoncele, nu vine decît să lumineze varietatea soluțiilor încercate de Beethoven, atenția acordată inflexiunilor timbrale în echilibrul formei polifone.

Cvartetele de coarde opus 59, în *Fa major,* în *mi minor* și în *Do major,* aparținînd anilor 1805—1806 se distanțează simțitor de tipologia cvartetului haydnian, dar nu neapărat și de cea a cvintetului mozartian. Ele își au drept sistem de comparație „marea formă" a lucrărilor de orgă de Bach, dimensiunile monumentale și echilibrul lăuntric al acestor creații piramidale, fenomen ce se reflectă de altfel în domeniile sonatei pentru pian, ale trioului cu pian, concertului instrumental și simfoniei. „Marea formă de sonată clasică" și apoi „marea formă de sonată liberă" reflectă la modul concret-modern, dinamica formei de echilibru bachiană. Arta registrației și a dozării cantitative și calitative de efecte, definește în chip înnoitor totalitatea *Cvartetelor opus 59,* în care fiecare ciclu de mișcări tinde să se transforme în frescă finită, declanșînd în același timp energia de deschidere necesară configurării ciclului următor. Noul constă aici în monumentalitatea arhitecturii sonore, în spiritul concertant imprimat desfășurării, în cristalizarea unui melos de largă arcuire și respirație, într-o aparentă simfonizare a scriiturii. Totodată, tehnica variațională se extinde și se diversifică; alături de ea, polifonia de obîrșie bachiană — ale cărei tente acoperă în bună măsură straturile polifoniei haydniene și mozartiene — primește o nouă funcționalitate, în climatul unui limbaj armonic mult mai nuanțat în contextul unor forme clasice substanțial particularizate.

Cvartetele de coarde opus 74, în Mi bemol major (1809) și *opus 95, în fa minor* (1810) formează în calea creațiilor de acest gen ale compozitorului un bloc central. Ele scot în evidență concluzii referitoare la problematica ciclurilor *opus 18* (1—6) și *opus 59* (1—3), deschizînd totodată perspective asupra ultimelor cvartete de coarde, magistralele creații *opus 127, 130, 131, 132* și *135*. În lumea cvartetului beethovenian se configurează astfel situații de răspîntie, care poartă și determină înnoiri tipologice, analoage cu procesul componistic desfășurat pe parcursul sonatelor pentru pian, de la *opus 78* la *opus 106. Cvartetul opus 74* apare în prelungirea ciclului *opus 59,*

Scanned with OKEN Scanner

ca o verigă virtuală, nouă, distinctă, de sine stătătoare, dar îndeaproape condiționată prin natura unui sistem de referință care este *Cvartetul* (precedent) *în Do major, opus 59 nr. 3.* Fuga finală de aici nu este numai corolarul lucrării, ea simbolizează o nouă stație în drumul spre polifonizarea din ce în ce mai insistentă a discursului muzical. Premisele devenirii tematice poliplane se află în *„Cvartetul harpelor", opus 74* în introducerea lentă — Poco adagio — la prima parte — Allegro. În urma motivelor cardinale grele de frumusețI și armonie, concentric adîncite în prolog, răsare mișcarea principală caracteristică prin arpegii larg arcuite, de harpă parcă, ce străbat toate registrele ansamblului, din gravul pînă în înaltul lui. O sublimă poetică sonoră freamătă în partea lentă — Adagio ma non troppo —, punînd în relief ideea melodiei infinite, tradusă în viață de Beethoven cu o rară consecvență. Și tot în spiritul reînvestirii expresive a temelor și motivelor conducătoare se edifică salba variațiunilor finale, menite să unifice părțile unui întreg organic împlinit. *„Cvartetul serioso, opus 95* este străjuit de forța cinetică a motivului inițial și atotprezent, vehement rostit la începutul primei părți — Allegro con brio —, dăltuită dintr-o singură bucată de stîncă. Teza dramatică, potențată în tragic pe traseele dezvoltării, primește o antiteză lirică, transfigurată în sublim, care măsoară prin grandoarea ei calmă forța urgiei dezlănțuite. Aici, ca și în partea a patra, formată dintr-o răscolitoare introducere — Larghetto espressivo — urmată de o mișcare pasională, reținută, luminată, iarăși sfîșiată și arzătoare de întrebări grave, rezolvate în cele din urmă printr-o abstractizare de copleșitoare gingășie și frumusețe, Beethoven obține o contragere maximă a proporțiilor arhitectonice, expunînd și desfășurînd cele mai vehement-contrastante acțiuni conflictuale în cele mai scurte intervale de timp muzical, fapt unic la scara celor mai înalte valori clasice. Părțile mediane stau de asemenea sub semnul înfruntării dialectice dintre contrarii de expresie, de stare și acțiune. Mai puțin evidentă poate partea a doua, în care Beethoven conferă coralului variat și fugii libere o seamă de semnificații clasice, care fac să se deschidă ca prin farmec viziunea asupra ultimelor creații de acest gen. Partea lentă — Allegretto ma non troppo — pare a fi o meditație într-un punct de intersectare a gîndirii lui Bach și a lui Beethoven, într-o ipostază expresivă atemporală, subliniată și de conductul tematic introductiv, care oricînd ar putea susține o lungă passacaglie de orgă, cu întinderi parcă nemărginite. Dar tocmai din această liniște mirifică se înalță fremătătorul ciclu de cînturi strofice și incendiar repetitive sau domolitor rugătoare, configurat în partea a treia — Allegro assai vivace, ma

Scanned with OKEN Scanner

serioso. Frenetica mişcare, departe de a se asemui prin caracter şi gestică, unui scherzo, oricît de des reluată şi oricît de mult intensificată, se sparge de două ori de zidul de netrecut al unui coral figurat, liric şi nonpasional prin definiţie, deasupra emoţiei trădată de arabescurile violinei soliste, învăluitoare şi în necontenită transformare tonal-timbrală. Prin *Cvartetele opus 74* şi *opus 95,* Beethoven stabileşte noul etalon clasic al „operei de artă muzicală superioară".

Timp de doisprezece ani, dăruiţi altor creaţii, Beethoven va lăsa la o parte orice proiect cu privire la un nou cvartet de coarde. Doar atunci cînd ultimele sonate pentru pian aduc premisele unor redimensionări în cadrul ciclurilor de mişcări şi al formelor conjugate precum şi criteriile unor noi soluţii compoziţionale la nivelul formei de ansamblu, cînd certitudinea continuării concrete triumfă, Beethoven se dedică aproape în exclusivitate numai cvartetului de coarde.

Singurul mare autor de cvartete de coarde clasice care se mai ivise în această vreme a fost Franz Schubert. Excepţionalul *„Quartettsatz" în do minor* (1820) putea să stea alături de *Opus 74* şi *Opus 95* de Beethoven. În februarie 1824, Schubert termină la Viena capodopera lirică, anume *Cvartetul de coarde în la minor, opus 26,* pe care formaţia condusă de Ignatz Schuppanzigh o prezintă în primă audiţie în 13 martie 1824. Simplificarea operată de Schubert este hotărîtoare pentru continuarea genului de către generaţia imediat următoare, pe cînd sporirea complexităţii sub raportul construcţiei şi al transcenderii de cadru formal prin conexarea unor cicluri succesive de proporţii fără precedent pare să zăgăzuiască această cale. În ianuarie 1826 este finită capodopera dramatică a lui Schubert, *Cvartetul de coarde în re minor* „Moartea şi fata", cutremurătoarea fantesie asupra liedului cu acelaşi titlu şi totodată răspuns ideal la *„Cvartetul serioso"* de Beethoven, răspuns interpretat de ansamblul condus de acelaşi Ignatz Schuppanzigh, despre care Beethoven ştia că face parte din „garda sa personală". De aici înainte mai rămîne răgaz pentru o singură compoziţie de acest gen : *Cvartetul de coarde în Sol major, opus 161,* terminat în vara anului 1826, cînd de altfel şi Beethoven încheie ultimul său cvartet. Schubert netezise şi luminase calea romantismului clasic, în care vor răsări *Marea Simfonie în Do major, Marele Cvintet cu două violoncele, în Do major* şi *Marea Sonată liberă, pentru pian, în Si bemol major,* toate în anul 1828.

Estetica sonatei clasice legitimează aşadar înaintări în direcţii contrare, îndreptate spre sondarea unor situaţii limită, care se unesc prin distanţa parcursă pînă la capăt. Extremele posibile în lumea guvernată de schema formală a sonatei — deopotrivă accentuată în

Scanned with OKEN Scanner

libertatea ei structurală de Schubert și de Beethoven — se apropie sensibil în perspectiva unui cosmos în mișcare, în continuă devenire. În anul 1825, după lungi ezitări, Goethe pornește la lucru pentru a termina *Partea a doua din Faust*, unde, în primul din cele cinci acte ale tragediei, marele poet și filosof conferă „mitului mumelor" o versiune finală. Beethoven, ca și Schubert, urmăresc în lumea artei sunetelor ideea platoniciană pe care o va fixa Goethe în lumea artei literelor, legată de *„cel din urmă prund"*, de „întruchipări și faceri din adînc", de tainica *„desfășurare veșnică a* veșnicului tîlc", cum traduce Lucian Blaga cuvintele lui Goethe : *„Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung"*. Formarea și transformarea, configurarea și reconfigurarea, devenirea lucrurilor în virtutea unor stări sau esențe fundamentale și în limitele unei unități conceptuale concrete, erau teme conducătoare în ansamblul gîndirii timpului. Hegel este sistematicianul care în *Enciclopedia științelor naturii* (publicată mai întîi în 1817 la Heidelberg pentru uzul discipolilor și republicată apoi într-o versiune refăcută și amplificată, în 1827) atrage atenția asupra cercetării lui Goethe legată de *Metamorfoza plantelor — Versuch die Metamorphose den Pflanzen zu erklären* —, publicată în 1790. Plecînd de la observația că în scrierea lui Goethe „era înfățișat un întreg", Hegel insistă în acest sens că „toate formele sunt transformări exterioare ale uneia și aceleiași esențe identice care le stă la bază, și aceasta nu numai în idee ci și în existență", Goethe adăugînd la rîndul lui în 1819, cînd adună diferite fragmente în caiete („zur Morphologie") deviza plină de tîlc : „De vrei să pășești în infinit, parcurge finitul în toate direcțiile". În martie 1823, tot preocupat de conceptul metamorfozei, conclude asupra schemei relației dintre materie și formă, care este viața însăși, văzînd în totalitatea ei succesiunea : însușire ; tărie ; putere ; năzuință ; impuls. Mai înainte însă, Goethe notează o variantă în versuri a unui lied vechi, grăind despre eterna țesătoare care face ca printr-o singură bătaie să se miște și să se lege mii de fire urzite. Această necurmată „întîlnire în curgere" este de altfel o temă în genul melodiei infinite.

În măsura în care Schubert anticipă viitorul, Beethoven rezumă trecutul, la modul creator, într-o manieră de aleasă originalitate. Prin 1824, Schubert termină *Octetul în Fa major pentru două violine, violă, violoncel, contrabas, clarinet, corn și fagot, opus posth. 166*, în șase părți, model de întrepătrundere a elementelor tematice, de înălțare a unui întreg dintr-un singur nucleu de motive. Prin această creație cameral-concertantă, Schubert încheie procesul de asimilare a muzicii de divertimento în schema formală a sonatei, proces la care participase cu un sfert de veac în urmă și Beethoven,

Scanned with OKEN Scanner

prin *Septetul în Mi bemol major pentru două violine, violă, violoncel, clarinet, corn și fagot, opus 20* (1799—1800). În acest sens apar o *serie de cvartete de coarde în formele marii sonate libere*, de substanțialitate clasică ; această serie ar fi putut continua, rămînînd deschisă precum *Arta fugii* de Bach. Beethoven adună și sistematizează la modul artistic — în totalitatea cvartetelor tîrzii — marea experiență în materie și marea teorie legată de arta conducerii vocilor ; nouă este aici nu atît forma ca atare ci arta conducerii vocilor, reuniunea de tipuri de scriitură pe care o implică aceleași substanțe tematice originare și generatoare prin cicluri de mișcări distincte, deschise prin natura lor supraordonatoare. *Arta sonatei mari și libere* ar putea fi virtualul titlu, atribuibil unei colecții de cvartete, învestite de altfel și cu un caracter demonstrativ, evident în planul construcției, al arhitectonicii sonore desfășurată, în implantarea unor motive și teme cardinale în locuri diferite. Precum în *Arta fugii*, modul de pornire (la cea mai vastă scară cunoscută în muzică) este articulat cu claritate, luminat și potențat periodic, dar astfel gîndit încît să măsoare valoarea și întinderea noilor structuri contrapunctice care se adaugă, se răsfiră și se implinesc în marea metamorfoză care cuprinde cel puțin trei creații piramidal-centrale, *Marea triadă* formată din *Cvartetele de coarde* : în *Si bemol major, opus 130* — cu *Marea fugă*, devenită ulterior *opus 133* —, în *do diez minor, opus 131* și în *la minor, opus 132*. La începutul acestei galaxii se așază *Cvartetul de coarde în Mi bemol major, opus 127*, iar la sfîrșitul ei, care putea să fie o tranziție către alte ipostaze, se așază *Cvartetul de coarde în Fa major, opus 135*.

Totalitatea acestor creații, durate în anii 1823—1826 se învecinează cu *Missa solemnis, opus 123* (1819—1823) și cu *Simfonia a noua, opus 125* (1822—1824).

Prin conținutul lor de expresie și sub aspectele dramaturgiei muzicale, aceste cvartete tîrzii nu pot fi comparabile, unele cu altele și nici toate la un loc cu creațiile de același gen de Mozart sau Haydn. Doar la *Opus 95* face aluzie modul de pornire, care va culmina în *Uvertura Marii fugi ;* alte asemănări sunt accidentale, în afara unor simboluri motivice, prezente și la Mozart dar venite de la Bach. Părțile și lucrările primesc dimensiuni monumentale și adevărate extensiuni parasistemice în frescă, prin integrarea în organismul sonatei a formelor contrapunctice, a unor elemente particulare suitei preclasice sau specifice modalismului renascentist. De asemenea, ceea ce se numea „stil antic“ și „stil modern“, marcînd astfel extreme categorice, profilează într-un fel cu totul nou această muzică sublimă, alături de o savantă concepție variațională și de

Scanned with OKEN Scanner

o superbă stăpînire a dramaturgiei clasice supusă toată vrerii autorului, subliniind însă în acelaşi timp identitatea conceptului de sonată clasică în accepţiunea beethoveniană a designanţei. Varierea numărului de mişcări de la o lucrare la alta nu face trimitere la estetica genului de divertimento ci la estetica eminamente beethoveniană a genului de sonată pur instrumentală şi reprezentată în formele ei cele mai complexe.

În literatura cvartetului de coarde există compoziţii de seamă care ţintesc dincolo de lirismul însufleţit şi dincolo de evoluţii dinamice şi zbuciumate, bogate în contraste, lucrări care lasă în urmă sfera desfăşurărilor sonore intens pasionale sau a sclipirilor concertante, pentru a gravita în jurul unor probleme mai profunde, de expresie filosofică. Făuritorii de cvartete de coarde clasice au năzuit să pună în evidenţă astfel de esenţe, adînc ancorate în gîndirea şi trăirea omenească, unde atitudinea reflexivă domină, în care întrebări mistuitoare şi gave tind spre rezolvări finale.

Astfel de lucrări întruchipează sublimul, maxima pluritate şi densitate în planul ideilor purtate de teme muzicale şi de ample dezvoltări, iar interpretările şi dezlegările problematicii în cauză caută să surprindă mereu alte aspecte implicate în procesul multiform al devenirii muzicale. Dar aceste mesaje muzical-filosofice, de durata unor aforisme sau unor epopei, exercită întotdeauna o irezistibilă atracţie, dăruind ascultătorului satisfacţii estetice dintre cele mai înalte.

Cvartetele tîrzii nu sunt rupte de marele trunchi al creaţiei instrumentale beethoveniene ci vin dimpotrivă să confere acestuia la modul filosofic conştiinţa unităţii artistice, împlinind o totalitate în conformitate cu esenţa legilor care transgresează într-un fel sau altul acest întreg în culminare fantastică, deschis în ciuda îngustărilor de drum inevitabile. Sonatele pentru pian şi cvartetele de coarde tîrzii desăvîrşesc existentul, continuîndu-i liniile de forţă, cele parcă finite în ultima sonată pentru pian şi violină, în ultimul mare trio pentru pian, violină şi violoncel, în ultima sonată liberă pentru pian şi violoncel. Marea cuprindere final-sistemică simbolizează o unificare în sonată a unor noi valori de specificitate netă, a unor soluţii de complexitate singulară, a căror rezonanţe se reunesc în amestec fără să-şi piardă distincţia. Orice element tipic beethovenian este vizibil în această uriaşă desfăşurare de frumos şi adevăr artistic, în care conductul primului coral armonic, pus la frontispiciul creaţiei *Opus 127*, vădeşte o identitate concretă în raport cu recitativul incendiar care trece ca un fulger prin ultima parte din *Opus 135*, unind noul început cu noul sfîrşit, pe spirala gîndirii şi creaţiei mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicale beethoveniene. Corolarul tipologiei de sonată liberă şi al marii sonate clasice străjuieşte implicit aspecte vii ale problematicii mari, legată de poetica însufleţitei comunicări artistice pe patru voci reale, răsărită din *Arta fugii* şi îndemnînd la tratări clare, la reprezentări măiastre în sinteze atotcuprinzătoare.

Reflex al cunoaşterii fundamentelor şi comandamentelor artei clasice, al înţelegerii devenirii în ansamblul planurilor interconectate, aceste creaţii oferă cheia înţelegerii filosofice a universului din care fac parte, a unei lumi în schimbare, bîntuită de furtuni, de fulgurări crepusculare, marcată de fenomenele stagnării inevitabile în zonele clasicului mistuit de limbile de foc ale romanticului. Înţelesurile pe care le conferă Beethoven tiparele de sonată, lied, marş, recitativ, cavatină, coral variat, temă cu variaţiuni, uvertură şi fugă, dans german şi canon, aşadar formelor muzicale vechi şi noi, strofic sau nestrofic legitimate sub aspect structural, actualizate toate şi perfectate în consonanţă cu atributele majore ale stilurilor călăuzitoare în ale artei — cel sever, cel ideal şi plăcut —, sunt înţelesuri filosofice, relevate prin recurs la una şi aceeaşi metodă, la una şi aceeaşi concepţie despre lume şi artă care încorporează o estetică muzicală precizată, în sine armonioasă şi explicită în suma creaţiilor-unicat pe care le poartă.

Acestei gîndiri muzicale beethoveniene i se poate alătura gîndirea lui Hegel, a marelui contemporan care afirmase în faimoasele *Prelegeri de estetică,* în *Introducere la Sistemul diferitelor arte:* „Fiecare artă îşi are apogeul dezvoltării sale complete ca artă, iar dincoace şi dincolo de acest apogeu o epocă ce premerge şi una care urmează acestei desăvîrşiri, deoarece produsele tuturor artelor sunt opere ale spiritului, ele nu sunt din această cauză nemijlocit finite, cum sunt formaţiile naturii, ci au deopotrivă început, înaintare, desăvîrşire şi sfîrşit, creştere, apogeu şi pierdere". Exprimarea filosofică a unui conţinut muzical, a unor idei şi sentimente întruchipate în structura pur muzicală a lucrărilor galactic învecinate, oglindeşte cultura şi simţirea omenească reflectate în eul beethovenian, într-o conştiinţă care ştie de rostul posibilităţilor şi limitelor particulare momentului istoric.

Oricare din cvartetele tîrzii poate ilustra ceva anume din lumea din care face parte, să reprezinte estetica sonatei clasice în stadiul ei cel mai desăvîrşit şi totodată sortit preschimbării. *Opus 130* şi *opus 132* îşi împreunează peste timp şi spaţiu muzical blocurile grele ca nişte coroane de arbori din ţara basmelor, aşa cum par a se înclina unul către altul *opus 127* şi *opus 135*. În acest tot, din care nu se poate clinti nimic, în care valorile consună fiecare purtînd răsunetul alteia mai departe, chiar peste vîrful Marii fugi, există totuşi o par-

Scanned with OKEN Scanner

titură prin care poetica pur muzicală de specificitatea sonatei clasice sugerează atingerea cotelor limită. Aceasta este *Cvartetul de coarde în do diez minor, opus 131,* care poate fi asemuit cu un poem filosofic în care expresiile de ordin liric domină în egală măsură marile momente de meditaţie ca şi pe cele brăzdate de acţiuni dezlănţuite.

Opus 131 reprezintă în ansamblul literaturii clasice de acest gen o creaţie de excepţie şi de cea mai înaltă însemnătate. Această capodoperă pare să constituie în lumea muzicii instrumentale clasice o apoteoză, ale cărei linii de forţă se referă în esenţă la întreaga istorie a cvartetului de coarde, a sonatei în multitudinea ipostazelor cunoscute în sferele muzicii de cameră, concertante şi simfonice. Beethoven nu ezită să reliefeze cu calmă grandoare toate contingenţele scriiturii şi arhitectonicii sale cu arta polifoniei bachiene, fără să pregete să sublinieze toate deosebirile structurale care decurg din compararea a două concepţii distincte. În această viziune se arată dialogul dintre clasic şi baroc, dintre spiritualitatea de vîrf a unor epoci şi culturi diferite dar complementare în albia marii deveniri în care Bach şi Beethoven întruchipează în legea lor acel *Zeitgeist* care îi desparte şi uneşte ; prin vrerea lui Beethoven, care măsoară „experienţa din afară" la scara propriei sale experienţe artistice, poetica muzicală a timpurilor se armonizează.

Ideea ciclului de mişcări, a devenirii continue în cadrul unui tot organic închegat şi pe deplin unitar, a diversităţii concrete de-a lungul unor evoluţii poliplane şi totuşi străjuite clipă de clipă de un sens ordonator şi finalizant, cunoaşte aici expresia formulării beethoveniene de ipostază ultimă. Reunind elementele sonatei şi suitei precum şi cele ale polifoniei şi omofoniei acompaniate, Beethoven realizează o sinteză conclusivă asupra gîndirii şi practicii componistice a Renaşterii, Barocului şi Clasicismului.

Arta elevată prin care modelează Beethoven în acest ciclu de şapte mişcări discursul muzical este consecinţa pătrunderii pînă în cele mai fine amănunte a modalităţilor de comunicare, concentrate şi pure, care angrenează în întregime şi fără abateri mărturii situate pe dinamica psihică a creatorului. Participarea eului beethovenian se oglindeşte pe parcursul unor desfăşurări sonore direcţionate în bună parte în forme muzicale consacrate, clarificate tipologic pe calea tradiţiei şi totuşi fundamental altfel organizate şi investite decît în trecut.

Concepînd *Cvartetul în dodiez minor,* spre sfîrşitul anului 1825, Beethoven ţinea să precizeze viitorilor interpreţi : „Arta ne cere să nu rămînem pe loc. Veţi constata un nou fel de a conduce vocile".

Scanned with OKEN Scanner

Ca urmare, Beethoven modifică pentru ultima oară criteriile substanţialităţii şi specificităţii camerale, în raport cu felul de a fi al cvartetelor precedente. Cîntul instrumental liric-meditativ sau intens dramatizat solicită în *Opus 131* cu adevărat toate resursele expresive, tehnice şi timbrale ale vocilor participante, dar mai presus de orice, capacitatea de stăpînire maximă, calmul şi luciditatea, calităţi care ţin seamă deopotrivă de marile frămîntări sufleteşti, ca şi de imperativul păstrării echilibrului netulburat, obiectiv clasic.

Mesajul muzical şi poetica sonoră îşi subordonează aici prin configuraţii unice nerepetabile, cîmpul traiectoriilor tematice şi larg dezvoltătoare, prin insistenţa concentrică asupra unor motive generatoare care conferă muzicii o coerenţă şi pregnanţă fără seamăn în aria experienţei şi cunoaşterii omeneşti de acest gen. Reflexivitatea filosofică, cea care domină momentele principale ale ciclului de mişcări, corespunde acelui ethos de accepţiune clasică, subliniat de Beethoven în ultimele sale sonate pentru pian ca şi în interiorul ultimelor cvartete de coarde.

Apropiindu-se de încheierea drumului solitar, de fapt un mers prelungit şi glorios din înălţime în înălţime, Beethoven pare să atragă în prezentul lui şi cu bună ştiinţă arta unor corifei ca Haydn şi Mozart, ca Bach şi Händel. În această cuprindere de orizonturi, măreaţă şi curată, rezidă poate geneza seninătăţii şi luminozităţii neîngrădite, precum şi cauzalitatea conţinutului puternic interiorizat, brăzdat de tonuri grave, enigmatice şi atemporale. Şi astfel, *Cvartetul în do diez minor* s-a impus în analele muzicii romantice şi moderne ca un sistem de referinţă, călăuzitor dar neegalat, ca o constelaţie muzicală cu entităţi în amănunt corelate şi intercondiţionate, ca un tărîm al izbînzilor şi al pornirilor de nou.

Desăvîrşitor în rîndul clasicilor, Beethoven a impulsionat necontenit de-a lungul unui sfert de veac dinamica scriiturii instrumentale şi a stilisticii aferente cvartetului de coarde. Acest proces culminează în *Opus 131* prin întruchiparea ideală a cantabilităţii de sorginte vocală în ample arcade tematice şi în recitative instrumentale, vibrante prin bogăţia energiilor cinetice şi potenţiale, prin generozitatea aspectelor de ordin melodic, armonic, contrapunctic şi agogic. La acestea se adaugă forţa de penetraţie şi de şoc a sonorităţilor compacte şi dense, într-un cînt de ansamblu mereu orientat spre evidenţierea contrastelor şi a contrariilor pe parcursul secţiunilor succesive. Apoi derivarea motivelor, din aproape în aproape, precum şi metamorfozele ciclice ale substanţei muzicale conducătoare, toate la un loc accentuează tendinţa lui Beethoven spre realizarea unor forme deschise, înzestrate cu deveniri variaţionale continue şi cu trăsături de ordinul melodiei infinite, cărora le corespunde în

Scanned with OKEN Scanner

cele din urmă o încheiere vertiginoasă, de împlinire a formei muzicale, prin finalul viguros și rezolutiv.

În primăvara anului 1826, prin *Cvartetul în do diez minor, opus 131,* Ludwig van Beethoven pune în perspectivă închiderea logică a unui ciclu evolutiv și gigantic la scara istoriei mari a muzicii, întocmai în momentul cînd Franz Schubert — și el aflat în amurgul vieții — participă la deschiderea unui alt ciclu vast la scara timpurilor, rămas deschis pînă azi.

Înainte de a trece la succinte incursiuni în istoria concertului instrumental și a simfoniei, întregind observațiile legate de estetica sonatei clasice, se cuvine să facem un scurt popas în domeniul genurilor scenice, loc de baștină și de formare a multor aspecte aferente sonatei clasice, de modelare și propagare a unor premise estetice majore.

În lumea marilor genuri și forme muzicale, în devenirea modalităților fundamentale de comunicare a gîndirii și emoției omenești, foarte multe lucruri esențiale par a porni din teatrul liric pentru a se întoarce tot aici, pentru a îmbogăți pe foarte felurite traiectorii creativitatea muzicală.

Istoria operei este expresia tendinței de a se crea teatrului vorbit și jucat echivalența lui muzicală, de a face din muzică un instrument grandios de întregire a sensurilor și semnificațiilor poetice și dramatice. La această înălțime muzica se vrea comunicare concentrată, pură prin forța ei de înrîurire, prin însușirile de reprezentare și transfigurare proprii unui limbaj de perfectă funcționalitate artistică. Și astfel, pornind odată cu răsăritul secolului al XVII-lea, teatrul de inspirație antică (dar și cel de o mai acuzată imediateță) și însoțit de momente sau contribuții muzicale se preface rînd pe rînd în spectacol cu muzică, în spectacol muzical și teatru liric, pentru a culmina în creația lirică de expresie clasică precum și în drama muzicală integrală de referință romantică.

Poate nici un gen muzical nu a reunit dintru început și apoi constant pe meandrele timpului cele două atitudini pe cît de opuse pe atît de unice și în amănunt intercondiționate în analele muzicii, anume atitudinea clasică și cea romantică. Mai mult, de cînd se știe, genul operei a purtat întotdeauna vibrația subiectivă, romantică, pusă în mișcare pe dimensiunea psihică a trăirii, iar această tentă romantică se impune ca un dat principal de ordin emoțional pe parcursul întregii dezvoltări și pînă azi.

În acest context, perioada clasică propriu-zisă apare ca o perioadă de excepție, luminoasă prin multitudinea elementelor sale dar limitată în spațiul european și circumscrisă cu aproximație între

Scanned with OKEN Scanner

anii 1762—1814. Însă chiar înlăuntrul acestei perioade eminamente clasică în ceea ce priveşte forma muzicii, inflexiunile romantice sunt atît de puternice încît apar pe firmamentul timpului ca nişte jerbe de foc, gata să mistuie obiectivitatea clasică şi echilibrul clasic.

Tipologia operei clasice s-a format la începutul celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea în contextul marilor reforme de care erau cuprinse mai toate genurile muzicale în momentul de răspîntie dintre epoca barocă şi cea clasică. Se prea poate ca teatrul liric să fi fost un factor decisiv în declanşarea, dar mai cu seamă în concretizarea pilduitoare a unor noi elemente de gîndire privitoare la forma muzicală şi rosturile ei. Ceea ce va traduce în fapt artistic Christoph Willibald Gluck era un imperativ, anume punerea muzicii în serviciul ideii dramatice, conferirea uverturii orchestrale cu rolul unui prolog orchestral precum şi înnoirea scenelor corale din cuprinsul operei în spiritul dramei antice.

În realitate, în preajma anului 1760 se petrece o acţiune concentrică de muzicalizare a teatrului liric, de înlocuire treptată a recitativului acompaniat de clavecin prin alte desfăşurări intens melodice, avînd ca urmare sporirea atributelor de ordin solistic şi mai cu seamă de ordin orchestral. Această potenţare şi totodată înnobilare a mijloacelor de expresie, deci implicit a forţei de impresionare a muzicii se face resimţită într-o creaţie care şi-a avut premiera în ziua de 5 octombrie 1762, anume opera „Orfeu şi Euridice“ de Christoph Willibald Gluck. Aria şi duetul din actul al treilea şi apoi aria finală a lui Orfeu subliniază un patos baroc din care transcende o stăpînire clasică.

Perioada pariziană a lui Gluck este bogată în realizări, ea aducînd între altele opera „Alcesta“, în 1767, în prefaţa căreia Gluck îşi precizează ideile sale profund reformatoare care afectează genul operei în întregul lui. Înaintînd pe acest drum, Gluck pune în perspectivă şi întruchipează artistic ceea ce se va numi de aici înainte „Marea operă“, simbolizată în 1774 prin „Ifigenia în Aulida“. Şi astfel, cadrul marii opere de natură clasică se impune ca o realizare artistică de prim rang.

Cinci ani mai tîrziu, în 1779, Gluck creează capodopera care este *„Ifigenia în Taurida“*. Graţie unei dramaturgii muzicale de excepţională complexitate şi precizie, acţiunile vocilor soliste, ale corului şi orchestrei se află reunite într-un tot organic închegat. Un exemplu edificator este aria Ifigeniei, din actul al doilea al operei, unde cîntul solist se împleteşte şi alternează cu cîntul corului şi al orchestrei însoţitoare. Şi astfel, în 1779, afectul baroc stăruie asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra expresiei muzicale mai mult ca un liant, ca un element secundar, încorporat într-o acțiune sonoră poetizată în ideea calmului clasic.

Demne de interes sunt și astăzi considerațiile mult încercatului Christian Friedrich Daniel Schubart — din : *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* — referitoare la transformările suferite de stilistica muzicală, ale artistului și gînditorului Schubart care s-a străduit în ciuda dificultăților de tot felul să aibă o privire de ansamblu și nepărtinitoare asupra devenirii în cadrul celor trei mari școli muzicale europene — franceză, italiană și germană —, precum și în cadrul școlii muzicale germane, împărțite după schema școlilor de pictură în : vieneză ; berlineză ; saxonă ; bavareză. În dreptul reperului *Gluck*, Schubart expune următoarele : „Un om admirat în egală măsură de toate cele trei mari școli ale Europei, care s-a ridicat la rangul unui făuritor de epocă. La început a scris doar simple piese pentru pian, care au produs doar puțină senzație ; deodată însă s-a încumetat să compună o operă, și întreaga Italie a rămas uimită. „Alcesta" a fost dată mai întîi la Florența, apoi la Veneția și Neapole, cu un succes care se învecina cu fobia. Un foc învăpăiat trecînd mereu egal prin toată opera, părți temerare și neobișnuite, o ditirambic înaripată fantezie, modulații puternice, armonii frumoase dar nu tocmai totdeauna corecte, o adîncă cunoaștere a instrumentelor de suflat pe care știe să le utilizeze pe departe mai des și mai eficient decît oricare alt compozitor, acestea sunt trăsăturile de caracter ale lui Gluck în prima perioadă a vieții sale. — Dintr-o dată a făcut grămadă întregul lui sistem de pînă acum, frămîntînd în sufletul lui marele gînd : *reformarea întregii muzici*. El găsea că arta sunetelor ar fi astăzi încărcată cu multe ornamente inutile ; el a voit deci să-i ia straiele de poleială și să o îmbrace din nou în haina naturii. *Simplificarea* muzicii pe cît este cu putință a fost ideea principală a noului sistem al lui Gluck. În acest nou gust a fost scrisă celebra operă „Ifigenia". — Încă niciodată o operă nu a stîrnit atîta vîlvă ca aceasta. Arbitri de artă ai Franței și Germaniei au lăudat și au criticat pînă să răgușească ; lauda ca și dojana au fost exagerate deopotrivă. Întregul Paris se divizase în două mari partide : în cea gluckiană și cea piccinistă. Opera lui Gluck s-a dat de douăsprezece ori consecutiv cu un aplaus de nedescris. Corurile se înrudeau îndeaproape cu coralul nostru. Ariile sunt lipsite de orice ornament : fără coloraturi, fără fermate și cadențe ; este oarecum mai multă declamație decît muzică. — Le face mare cinste francezilor că au putut să asculte în puțini ani de optzeci de ori o muzică atît de simplificată. Însă întrebarea este : Nu a mers Gluck prea departe cu al său sistem ? Nu a amestecat declamația cu arioso ? Nu

Scanned with OKEN Scanner

a lipsit muzica de podoabele ei necesare ? — Polyhymnia nu trebuie desigur să defileze în costumaţie de poleială, dar nici să meargă goală-golaşă. — Forkel a dezbătut în a sa „Bibliotecă muzicală“ cu argumente şi contraargumente atît de temeinic această ceartă extrem de importantă pentru arta sunetelor, încît pot să-l îndrum pe cititor la această recenzie a operei „Ifigenia“ de Gluck, doar cu avertizarea de a vedea în Forkel un prea grijuliu adept al şcolii berlineze ; fiindcă această dependenţă îl face să acorde prea puţină dreptate marelui Gluck, — Gluck este fără îndoială unul din cei mai de seamă muzicieni din cîţi a dat vreodată la iveală lumea. Ideile sale participă toate la dimensiuni mari, larg cuprinzătoare. [...] Pe cît de mare este spiritul lui Gluck în stilul tragic, totuşi el a lucrat din cînd în cînd şi cu succes în stilul comic ; numai că acest suflet de uriaş nu suportă multă vreme jacheta lui Harlekin. Acest om cu rare însuşiri a scris de asemenea diferite eseuri despre muzică în limbile franceză, italiană şi germană, care dovedesc toate înfocatul lui spirit şi profundele sale cunoştinţe muzicale“.

Două decenii mai tîrziu, Reichardt consemnează la Berlin (1806): „Cu „Ifigenia“, Gluck dorise să ofere teatrului de operă parizian — pe care îl considera a fi înaintea altora pe drumul just al spectacolului eroic-liric — o operă de artă desăvîrşită nu numai în acel sens şi caracter în care Lully şi Rameau lucraseră înaintea lui pentru această scenă, ci dorind să idealizeze şi să perfecţioneze în general acest gen, să realizeze o dramă eroic-lirică de ţinută pură în toate părţile sale, o dramă model în presupusul înţeles al anticilor“. Stăpînirea deplină, cu mînă sigură de maestru, a tuturor mijloacelor specifice, formate rînd pe rînd în şcolile (de operă şi de artă muzicală în genere) italiană, franceză, flamandă şi germană (sub aspectul dezvoltării superioare a armoniei şi muzicii instrumentale) este menită să ducă în cazul operei „Ifigenia“ de Gluck la „reprezentarea celui mai înalt ideal al expresiei muzicale, iar acest ideal se înfăţişează cu adevărat cu o atît de înaltă forţă şi frumuseţe cum în limbajele respective l-au reprezentat de-a pururi artele plastice doar în Laokoon iar pictura doar prin divinul Raffael“. Amintind conţinutul dramatic, caracterele şi pasiunile dezlănţuite din „Ifigenia în Taurida“, Reichardt conclude : „Această lume dată prin veritabile pasiuni omeneşti şi caractere şi-a asimilat-o marele artist pentru a o reprezenta în accentele cele mai pure, adevărate, potrivite şi înalte, în cele mai semnificative, pătrunzătoare şi zguduitoare ritmuri, în armoniile cele mai puternice, în tonurile şi figurile cele mai grăitoare şi expresive ale muzicii propriu-zise,

Scanned with OKEN Scanner

eliminînd întru totul lucrul neesențial, ornamental sau luxuriant-desfătător". Muzica propriu-zisă constituise deci marea temă a transformărilor, impuse de necesitatea „de a încheia vechiul și neîntemeiatul conflict dintre opera națională franceză și italiană".

Cel care va desăvîrși genul operei clasice printr-o serie de creații ascendent gradate pînă la cele mai înalte ipostaze posibile va fi Wolfgang Amadeus Mozart. În clipa în care răsună la Viena pentru întîia oară sclipitoarea uvertură la „Nunta lui Figaro", în prima zi a lunii mai 1789, există în literatura operei clasice un model care va face școală. Este ca și cum geniul lui Mozart ar fi adunat cu dezinvoltură la un loc toate firele care conduceau la triumful operei comice. Uvertura lui Mozart declanșează spontan toate elementele care fac jocul și hazul intrigii dramatice, imprimînd cîntului orchestral o vervă poate fără precedent. Dar, totodată, în această uvertură se adună în sinteză marile filoane italiene și franceze care au izvorît din muzica pur orchestrală de operă pentru a modela schema formală a piesei-sonată în mișcare diferită — repede : lent : repede sau lent : repede : lent — și în expresie contrastantă, formele polistrofice de tipul uverturii mărturisind nașterea sonatei clasice.

În ziua de 20 octombrie cînd apare în premieră la Praga „Don Giovanni" de Mozart, genul dramei lirice vocal-simfonice de natură scenică, cunoaște una din cele mai semnificative culminații. Aici, cu adevărat, paginile simfonice inaugurale reprezintă nu numai prologul, ci totodată și sinteza întregii acțiuni dramatice. De altfel, privite în perspectiva istoriei muzicii simfonice, aceste desfășurări sonore clocotitoare și de imensă forță de penetrație sufletească se arată a fi fost atunci fără egal.

Scenele și momentele care pregătesc și ridică deznodămîntul conflictului frizează de-a dreptul fantasticul, spre sfîrșitul actului al doilea din „Don Giovanni". În 1787, Mozart realizează o viziune cinematică legată de înlănțuirea conflictelor dintre exponenții acțiunii dramatice unde, mai presus de orice, șuvoiul de muzică este pus să întrețină tensiunea dramatică ce depășește orice convenție și pare a nu mai asculta de limite. În înaltul lui, clasicismul vienez pune în evidență o gigantică erupție romantică care luminează tărîmuri muzicale în care va rodi arta unui Carl Maria von Weber și Richard Wagner. Și, poate prin scenele finale ale operei „Don Giovani" de Mozart trece marele ax de simetrie din istoria operei, față de care se raportează în ansamblul lor evenimentele precursoare ca și cele următoare, fiindcă aici clasicul și romanticul se află contopite într-o entitate de singulară coerență și cuprindere.

Recenzia lui Reichardt — din : „Berlinische Musikalische Zeitung", 1806 — la apariția partiturii generale la „Idomeneo" de Mo-

Scanned with OKEN Scanner

zart, lămureşte multe aspecte implicate în marea mişcare a ideilor : „Cea mai pură operă de artă, din cîte chiar Mozart al nostru a făurit veodată, se află în faţa ochilor noştri şi a lumii muzicale sub forma partiturii integrale şi corecte la «Idomeneo». Un mare caracter eroic, lipsit de orice amestec străin, aflat în mijlocul furtunii afectelor şi al elementelor în expresia lor cea mai puternică şi vie, posedînd totuşi în interiorul lui calmul adînc, liniştea care defineşte în artă ca şi în viaţă veritabilul caracter eroic, care ea singură îi conferă măreţie şi îl asemuieşte zeilor ; în fiecare caracter în parte găsim o foarte precisă nuanţare şi fină reprezentare a ideilor precis şi hotărît indicate. [...] Caracterul marelui preot este aici — oricît de măreţ şi sublim ar fi fost zugrăvit pînă acum de Gluck sau de către unul din urmaşii acestuia, chiar şi de către Mozart însuşi — pe departe realizarea cea mai înaltă şi desăvîrşită din cîte au uimit vreodată prin sunete urechea şi sufletul ; constatarea este valabilă şi în privinţa corurilor şi a marşurilor, în care se recunoaşte cu satisfacţie cum anume sunt deliberat desăvîrşite marile forme demonstrate de Rameau şi Gluck. Aici a aplicat Mozart întreaga bogăţie a muzicii instrumentale, necunoscută în această măsură pînă la el şi miraculos dezvoltată de el, prin care se arată aşadar mai bogat şi mai admirabil decît oricare dintre predecesorii lui".

Prin vrerea lui Beethoven, muzica de operă devine un cînt al libertăţii şi al demnităţii, o acţiune muzicală realistă cu trimiteri precise în timp, un poem al dragostei şi al sentimentului eroic. Implicit, Beethoven înfăptuieşte mai degrabă ideea muzicii în teatru, decît cea a teatrului în muzică. De aici provine desigur caracterul mai static ce desemnează dinamica devenirii lăuntrice precum şi tendinţa spre o desfăşurare în ritmuri mai înfrînate, în spiritul oratoriului scenic şi al frescei vocal-orchestrale de mari proporţii. Aici îşi au obîrşia grandoarea şi echilibul proprii momentelor care concură la împlinirea unui întreg, justificat înainte de toate prin convergenţa elementelor de discurs muzical. Aria lui Florestan din actul al doilea al operei şi apoi toată culminaţia spre finalul operei demonstrează atît ideea punerii categorice a muzicii în serviciul ideii dramatice, cît şi topirea în muzică fremătătoare a textului dramatic. Şi astfel, odată cu opera „Fidelio" — cu calvarul celor trei redactări din 1804—1805, 1806 şi 1814 —, cu acest aprig discutat *Opus 72* de Beethoven se încheie o epocă în istoria operei clasice, o epocă străjuită de comandamentele artei clasice.

Genurile muzicale scenice cuprind aşadar în epoca clasică cea mai mare varietate de forme cu caracter particular sau general, începînd cu cele mai simple şi terminînd cu cele mai complexe. Tradiţiile şcolilor de operă italiene, franceze şi germane, relevă în con-

Scanned with OKEN Scanner

secință cel mai vast repertoriu de formule în mișcare și perpetuă înnoire prin adaptare la solicitări și tendințe diverse, în fond întreaga experiență întipărită în modurile de existență ale speciilor și tipurilor de operă serioasă sau comică. În rivalitatea lor proverbială, marile școli — împinse de nevoi și ascultătotare de preferințe, gusturi sau idealuri — nu au făcut decît să se întregească, atacîndu-se reciproc, finisîndu-și metodele și canoanele de reprezentare, convențiile, stilul de cînt, maniera de colaborare între voci soliste și întregul ansamblului vocal-instrumental, armătura formală și estetică. Această abundență de formule a fost desigur favorabilă unor condensări de experiență, ținînd seamă de importanța crescîndă acordată acompaniamentului orchestral și apoi valorii în sine a tablourilor orchestrale introductive sau de legătură, creatoare de ambianță sau concretizatoare de situații. Subliniem astăzi cu deplină obiectivitate legăturile cauzale dintre genurile scenice și genurile calcate în multitudinea lor concretă prin referire creatoare la schema formală a sonatei clasice, aceasta din urmă fiind înțeleasă ca un loc de intersectare, însumare, selectare și transformare calitativă a unor fenomene multiforme dar convergente. În esență, sonatei ca ciclu unitar și echilibrat de piese instrumentale în posibile proiecții solistice, camerale și orchestrale, i s-a cerut întotdeauna înalta proprietate a accesibilității firești, a comprehensibilității integrale pe care o revendică Reichardt pentru lied, atunci cînd conclude în 1796 cu prilejul unor recenzii în *Musikalischen Almanach* — care cuprind, între altele : *Lieduri, de cîntat la clavir, muzica este de domnul Joseph Haydn, partea a treia, în Viena la Artaria și Comp.* (nu tocmai favorabil apreciate sub diferite aspecte) — : „Liedul să fie expresia muzicală simplă și inteligibilă a unei anume senzații, ca să permită de asemenea participarea fiecărei voci capabilă să susțină cîntul natural ; fiind o piesă mică de artă și lesne de cuprins cu privirea, liedul trebuie să fie cu atît mai necesar un întreg corect desăvîrșit, a cărui valoare constă în unitatea cîntului iar al cărui acompaniament instrumental să existe doar pentru susținerea cîntului, dacă nu se poate chiar renunța la el".

Desigur, însușirea muzicii pur orchestrale de a evoca într-o formă concentrată și împlinit-echilibrată miezul acțiunii dramatice, al intrigii și suma trăsăturilor de caracter principale și explicit net diferențiate, l-au preocupat pe Beethoven în realizarea celor trei uverturi la opera *Fidelio,* atît de diferite nu atît ca sens ci ca formă, atmosferă, forță și sugestivitate simfonică. Faptul accentuează o dată în plus importanța excepțională ce se acordă în epocă uverturii de operă. Dintre toate, „*Leonora*" a treia a cucerit în cel mai înalt grad scenele de concert ale lumii, uvertura întruchipînd la

Scanned with OKEN Scanner

rîndul ei un model de formă de sonată clasică în finețea alcătuirii ei polistrofice.

Un alt argument util aprecierii la justa valoare a interdependenței concrete dintre genurile scenice, camerale, concertante și orchestrale din perimetrele „concertului mare" și „concertului mic" poate fi reperat în obiceiul timpului de a trata în cicluri de variațiuni — progresive și de proporții însemnate, de dimensiunea unei sonate întregi sau a unui divertimento în toată legea — cu pretenții serioase (dar în principiu la scara unui singur instrument sau a unui mănunchi de instrumente reunite în ansambluri concertant-camerale) teme sau melodii cu text precizat, luate din opere diverse, cu predilecție însă din Singspieluri ,din opere comice sau din piese de revistă, de altfel destul de simple și ușoare dacă nu chiar străvezii și sărăcuțe, agreate în schimb și la modă, fredonate în voie. Sub raportul obiectivității și substanțialității clasice, în special al caracteristicilor școlii clasice vieneze în formare, nu trebuie să uităm dorința expresă a compozitorilor de a fi pe placul publicului, prin melodii înfățișate într-un grai știut, răspîndit, înnobilat prin stilizare, prin actul de creație. Autorii de sonate, concerte, cvartete și simfonii puteau fi sau nu autori ai unor lucrări scenice aplaudate sau ignorate — aceasta era deopotrivă o chestiune de alegere și de șansă —, dar ei trebuia să fie neapărat autorii a zeci și zeci sau chiar sute de menuete și dansuri germane, scrise în serie, cuprinse în colecții și totuși fiecare un unicat artistic, valabil în cîntul celui mai mic taraf ca și al celei mai somptuoase orchestre, o mică bijuterie muzicală șlefuită la perfecție și cizelată cu virtuozitate, aureolată în cele din urmă de notorietatea publică. Numai în această lumină poate fi înțeleasă poetica muzicală de melodicitate clasică, promovată rînd pe rînd dar negreșit în linie dreaptă de un Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert.

Momente și verigi semnificative din suita marilor transformări care au condus la ascensiunea clasicismului vienez, pot fi desprinse din articolul inaugural la primul număr din *Berlinische Musikalische Zeitung* (1805), semnat de Reichardt : „Berlin, din care a provenit în cea de a doua parte a secolului trecut o școală a facturii pure și a stilului sever, s-a distins de atunci de asemenea printr-o severă critică de artă. Pe lîngă maeștrii cu nume de Bach, Graun, Benda și alții, s-au ocupat de critică muzicală și un Kirnberger, Marpurg, Agricola, Kraus." Motivînd unilateralitatea ca o trăsătură de caracter circumstanțială a muzicii berlineze, precum și exclusivismul întemeiat pe recunoașterea stilului sever, fundat pe criteriile facturii pure drept singurul stil de artă adevărat, Reichardt explică nu numai un anumit ermetism temporar, dar mai presus de aceasta însăși

Scanned with OKEN Scanner

specificitatea altor şcoli de compoziţie din largul european : „Comicul, romanticul, humoristicul, prin care s-a distins atît de strălucitor muzica vieneză începînd cu creaţiile originale ale lui Haydn, ba chiar şi numai agreabilul, plăcutul mai noilor italieni şi al Şcolii de la Mannheim, precum şi spiritual-glumeţul celor mai buni compozitori francezi au fost date la o parte într-un chip nedemn artei frumoase. Chiar şi seriosul şi măreţul din arta lui Gluck, doar altfel plămădite, nu au găsit îngăduinţă". Continuarea este explicită : „De-a lungul unei jumătăţi de veac, operele lui Hasse şi Graun au ocupat în exclusivitate marele şi regescul Teatru de operă italian, şi aşa cum marele rege şi-a exersat virtuozitatea la flaut numai prin intermediul unor compoziţii de Quantz, tot aşa au existat pentru Berlin doar cei cu numele de Bach, Graun, Benda şi elevii acestora". Dobîndirea unor mai mari libertăţi de mişcare îndeosebi de către artiştii mai tineri, studierea mai vechilor italieni, explorarea unor colecţii de tipărituri muzicale ţinute sub obroc, contactul cu „lucrări ale noilor şi celor mai noi compozitori italieni şi francezi" prin concerte special aranjate în acest scop, promovarea simţului critic şi a gustului public, creşterea orchestrei sub noua domnie, invitarea unor compozitori străini şi reprezentarea unor opere aparţinînd celor mai diferiţi maeştri au configurat noua situaţie : „Astfel au urmat operele lui Hasse şi Graun repede una după alta, mari opere italiene de Reichardt, Bertoni, Naumann, Alessandri, Gluck, Righini şi Hummel. Lucrările instrumentale datorate unor Bach, Graun şi Benda au făcut treptat şi în fine pe deplin loc genialelor creaţii de Haydn, Mozart şi a urmaşilor acestora. Mărinimia şi blîndeţea regelui au atras pe cei mai mari virtuozi de tot felul şi din toate ţările, cei mai de seamă dintre aceştia fiind integraţi în corpul orchestrei regale, care devenise astfel orchestra cea mai bogată în virtuozi din Europa. Bărbaţi, din care fiecare fusese cîte o podoabă a tuturor marilor orchestre au fost reuniţi aici, iar în aceleaşi săli, în care odinioară putea fi ascultat singur doar monarhul şi unii dintre cîntăreţii săi, pe care îi instruise după gustul lui pentru a cînta numai lucrări ale unor maeştri recunoscuţi de el sau formaţi prin el, puteau fi auziţi acum adesea într-o *singură* seară primii virtuozi din întreaga Europă, strălucind în interpretarea unor lucrări aparţinînd celor mai diferiţi maeştri. Datorită lor s-a dezvoltat cu prioritate muzica concertantă, cu care dezvoltarea şi perfecţionarea marii muzici de scenă nu a putut ţine tocmai pasul".

În această înţelegere a ambianţei, favorabilă pretutindeni dezvoltării în forme superioare a muzicii de concert, putem trece la o succintă analiză a evoluţiei istorice şi stilistice a genului concertant de-a lungul epocii clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Formarea tipologică a concertului instrumental de accepţiune clasică este rodul tradiţiilor înfiripate şi afirmate în secolele-pereche, al XVII-lea şi al XVIII-lea. Mai exact, ascensiunea tot mai strălucitoare şi convingătoare a acestui gen instrumental de sinteză şi de complexitate superioară este consecinţa interacţiunii şi conjugării fertilizante a tradiţiilor constituite în perimetrul artei preclasice italiene, franceze şi germane, şi apoi înlăuntrul fazelor tranzitive spre clasicism.

Ca atare, muzica elaborată de compozitori este oglinda proceselor de perfecţionare a instrumentelor muzicale precum şi a tehnicii instrumentale propriu-zise. Pe de altă parte, secolul al XVIII-lea este martorul răspîndirii tot mai accelerate a manifestărilor publice cu caracter concertant, în cadrul cărora genul concertului instrumental nu putea lipsi alături de simfonii, uverturi, arii de concert şi de operă, alături de sonate, triouri sau cvartete şi variate forme de divertimento. Simfonia şi serenada, ambele întreţesute de voci instrumentale solistice măreau raza muzicii în caracter şi de factură concertantă, lucru de preţ în particularizarea esteticii sonatei clasice.

Toate la un loc au făcut ca mai fiecare instrument muzical, de la trompetă la fagot, de la violină la violoncel şi de la clavecin la orgă să primească o literatură proprie, mai extinsă sau mai restrînsă, mai săracă sau mai bogată în valori. Nu atît gradul de tehnicitate specifică interesa, cît mai cu seamă atitudinea de a concerta, de a lua parte în chip solist la mereu impulsionate dialoguri tematice încununate prin cîte o cadenţă la alegere, improvizată mai mult sau mai puţin în spiritul piesei, dar care constituie deliciul interpretului profesionist sau diletant, uneori chiar şi al publicului. Această efervescenţă ca şi destul de frecventele oscilaţii între contrarii stilistice, au determinat ivirea unui număr aproape incomensurabil de transcripţii, adaptări, aranjamente, în funcţie de posibilităţile existente într-un loc dat, precum şi de preferinţele executanţilor şi mai cu seamă ale beneficiarilor. Prin îndemînarea atît de multor meşteri iscusiţi, un concert de orgă sau de clavecin se putea preface într-un concert pentru violină şi invers. În plus, repetiţii speciale de ansamblu se făceau de regulă doar cu ocazia unor manifestări protocolare sau de importanţă excepţională, citirea sau interpretarea la prima vedere era o condiţie firească şi o regulă de joc îndeaproape respectată. Fără îndoială că în această mişcare de idei s-au format acele curente predominante care se reunesc în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în arta unor autori ca Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Händel. În ceea ce priveşte natura mai mult sau mai puţin severă a repetiţiilor, edificatoare este o con-

Scanned with OKEN Scanner

venție încheiată între Beethoven și încercații interpreți ai ultimelor sale cvartete de coarde : „Prin prezenta, fiecăruia îi va fi dat ceea ce i se cuvine, fiecare avînd datoria să se oblige pe onoarea lui să se poarte cum este mai bine, să se distingă și să se ajute reciproc. Această foaie va fi iscălită de toți cei care participă la această acțiune“ *(de interpreții Cvartetului de coarde în Mi bemol major, opus 127)* : „Beethoven, Schindler (Secretarius), Schuppanzigh, Weiss, Linke — violoncelul afurisit al marelui maestru —, Holz — ultimul, dar numai cu această iscălitură“.

La rîndul lui, întemeietorul concertului pentru clavecin și orchestră, Johann Sebastian Bach, a participat hotărîtor la transformarea concertului instrumental baroc în tipul concertului instrumental nou, deschis unor amplificări, dezvoltări și redimensionări succesive. Această muncă de reclădire din temelii a genului este străjuită și în bună măsură efectuată de trei dintre fiii lui Johann Sebastian Bach, și anume de Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel și Johann Christian Bach. De altfel, transformarea în mare și multitudinea analogiilor structurale, plăcerea de a face muzică în cerc restrîns dar nelipsită de spectacol și de poftă de rîs, toate acestea implicate de practici mai vechi, sunt zugrăvite în 1774 la Hamburg de către Reichardt care, insistînd într-un eseu — „Asupra operei comice germane, împreună cu o prietenească scrisoare despre poezia muzicală“ — asupra primatului muzicii comice la germani, și aceasta la începutul secolului trecut, făcînd trimitere la un obicei al familiei Bach, a celei de odinioară : „Trăiau pe vremea amintită doisprezece Bachi, organiști și cantori în diferite orașe mici ale Saxoniei superioare și inferioare. Aceștia se adunau o dată pe an la Eisenach sau la Arnstadt, pentru a pune la cale amuzamente muzicale. După ce aceștia — desigur mai pios decît suntem noi oamenii cumsecade de astăzi — cîntau cu aceeași dispoziție un coral, începeau să realizeze în comun quotlibet-uri muzicale, care au o muzică atît de adevărat comică încît cei mai serioși bărbați, doar privindu-le, izbucnesc în hohote de rîs. În afara acestora interpretau pentru ei încă și alte muzici comice, care toate au fost din cale afară de comice“. De aici și pînă la *Gluma muzicală* — *„Ein Musikalischer Spass ; bestehend aus einem Allegro, Menuett und Trio, Adagio, und Finale. — 2 Violini, Viola, 2 Corni, e Basso“* —, *K.V.* 522, în *Fa major*, de Wolfgang Amadeus Mozart, semnat la Viena în ziua de 14 iunie 1787, pornește o linie continuă chiar dacă este plină de meandre. Concertarea era deci firesc legată de veselie, ca și de întruchiparea unor expresii și intenții artistice elevate, de fast și de virtuozitate, de eleganță și distincție. Seninul și lumescul sunt atribute funciare, puse în cauză doar în situații de excepție. Seninul

Scanned with OKEN Scanner

şi lumescul revendică majorul, tonalitatea majoră în varietatea ipostazelor posibile. Acelaşi Reichardt nu scapă ocazia să sublinieze în anul 1805 — cînd ponderea tonalităţilor minore părea a fi în creştere în planurile muzicii simfonice, concertante şi camerale —: „Tonalitatea minoră este obositoare şi nu lasă în urma ei o impresie pură şi liniştitoare, fapt pentru care vechii nu au încheiat în aceasta nici chiar scurte bucăţi izolate, scrise şi cîntate în tonalitate minoră, alegînd cel puţin în vederea acordului final tonalitatea majoră".

Contribuţiile şcolii pariziene precum şi ale celei din Mannheim, integrate în matca tradiţiei directoare de provenienţă şi stare italiană converg către clasicismul vienez, unde atît problematica cît şi forma concertului instrumental de tip clasic porneşte în deceniul al patrulea al secolului al XVIII-lea pentru a cunoaşte în deceniul al şaptelea momentul înfloririi generale. Nenumăraţi maeştri de notorietate ca şi alţii mai puţin cunoscuţi au contribuit efectiv la asamblarea şi verificarea mecanismului care concură la bunul mers al desfăşurării sonore cu specific concertant. La început, transformarea scriiturii contrapunctice într-o scriitură dominată de supleţea omofoniei acompaniate a fost favorizată şi înlesnită prin progresele simţitoare realizate de armonie ca disciplină şi sistematică nouă, în climatul muzicii franceze de curte şi academice, în care frumosul artistic era îndrumat către căutarea comunicării naturale, compozitorii parizieni ilustrînd muzica instrumentală de aleasă fineţe şi complexitate stilistică caracteristică dăruirii omului pentru semeni, a umanismului iluminist, bogat în dominante raţionaliste. Un astfel de consens străbate scrieri fundamentale ca celebra *„Démonstration du principe de l'harmonie, servant de bas à tout l'art musical"* (1750) de Rameau, rezumată în *„Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau"* (1752) de neobositul d'Alembert, la care se adaugă într-un sens mai larg *„Lettre sur la musique française"* (1753) şi *„Dictionnaire de musique"* (1767) de Rousseau. Enorma clarificare adusă prin simplificare şi prin rezumare la funcţiuni elementare şi totodată de maximă evidenţă şi aplicabilitate stilistic generalizatoare, naturaleţea mecanicii armonice şi comoditatea formulelor de înveşmîntare şi acompaniament au venit direct în întîmpinarea genului concertant, al bravurii instrumentale plină de focuri de artificii care băga destul de repede într-un con de umbră restul evenimentelor muzicale. De la Paris la Viena, în puţini ani, dorinţa de a epata devenise contagioasă. „Virtuozii francezi" — consemnează Reichardt în 26 martie 1803 — „au sau au avut cel puţin fericirea sau nefericirea de a nu li se fi luat în nume de rău cele mai mari bizarerii, de a fi ajuns astfel dim-

Scanned with OKEN Scanner

potrivă chiar la o faimă şi mai mare. [...] Pe cît este sigur că omul ca atare este demn de stimă şi statornic fericit doar în măsura în care el tinde să-şi dezvolte toate forţele sale în chip echilibrat, pe atît se iscă întrebarea dacă artistul ca atare — şi cel care compune el însuşi — dobîndeşte sau nu aşa-numitele însuşiri superioare printr-o instrucţie echilibrată. Dacă nu cumva fantezia şi simţirea suferă în acelaşi grad în care intelectul şi raţiunea se dezvoltă ? Cine ştie dacă Haydn şi Mozart ar fi atins vreodată înaltul grad al artei romantice, dacă învăţătura lor din tinereţe, felul lor de a gîndi şi trăi ar fi fost altfel plămădite, şi dacă nu cumva lucrările cîte unui cultivat şi gînditor artist nu sunt lipsite de vrajă genială, deoarece acesta gîndise în timp ce simţea şi judecase pe cînd improviza ? [...] După toate acestea, şi încă multe altele, lesne se poate ajunge la judecata că virtuozitatea şi adevărata artă constituie două categorii diferite, că virtuozul şi artistul adevărat ar fi două persoane diferite ; chiar aşa şi este, iar pentru artă, artişti şi poate şi pentru virtuozi ar fi mai bine dacă aceste concepte şi persoane ar fi pretutindeni mai just înţelese şi mai drept urmate, şi de asemenea dacă omul echilibrat-dezvoltat în toate puterile sale ar fi mai mult preţuit decît talentul unilateral la culme, care are adesea de partea lui doar ciudăţenia".

Puţin mai devreme, la 7 ianuarie 1803 şi tot la Paris, Reichardt comunică : „Al doilea Concert Cléry" — adică al societăţii fundată în 1789 şi intitulată „Le Concert de la rue Cléry" — „s-a distins iarăşi prin interpretarea desăvîrşită a unor Simfonii de Haydn. [...] Asupra interpretărilor de altfel excelente am făcut două observaţii care se referă la o trăsătură de caracter naţională. Această orchestră, formată din cei mai valoroşi muzicieni din Paris precum şi din cîţiva diletanţi dintre cei mai distinşi, are în stăpînirea ei cel mai desăvîrşit fortissimo şi tot aşa cel mai desăvîrşit pianissimo, dar nuanţele intermediare îi lipsesc. Lungi, focoase şi dificile tirade se aud interpretate cu o forţă şi îndrăzneală ca şi cum toată sala ar trebui să se prăbuşească, iar apoi iarăşi părţi întru totul plăcut desmierdînde, de o fineţe şi gingăşie de neîntrecut, care trec plutind ca *un singur* suflu. Dar nu se va putea auzi nimic din cîntul calm şi de susţinută plenitudine, din care rezultă un fel de măreţie liniştită, aşa cum se întîmplă bunăoară la cele mai bune orchestre ale noastre care însă la rîndul lor nu ajung niciodată pînă la astfel de energii şi astfel de forţe atotspulberătoare. Însă nici expresia dulce şi plăcut ademenitoare nu am mai auzit-o realizată de o întreagă orchestră în deplină concordanţă şi fineţe ca aici ; în schimb însă mi-au lipsit nuanţele de creştere şi descreştere, accentele pătrunzătoare şi grăitoare, care prin adevărul lor naiv m-au mişcat pînă la lacrimi atît

Scanned with OKEN Scanner

de des altădată în simplele părţi de Andante sau în marile Adagiouri de Haydn. Trăsăturile puternice şi intenţionat contrastante, care transformă prin reprezentare adîncită cele mai multe piese sentimentale de Haydn în piese umoristice, au fost în astfel de lucrări reliefate cu cea mai mare grijă. Înainte de toate însă notele frapante, singulare, ca şi trăsăturile baroce sau adesea comice, întipărite pînă şi în cele mai nobile piese haydniene, au fost interpretate pe deplin semnificativ şi puternic".

Această uşoară rotire a globului artei interpretative, a convenţiilor şi stilurilor de cînt instrumental concertant vine desigur în întîmpinarea unei înţelegeri mai depline a fenomenelor legate de evoluţia genului concertant, care implică participarea activă a orchestrei, angajarea periodică în dialog a instrumentului solist cu ansamblul care îl susţine şi întregeşte cîntul în spiritul celei mai perfecte colaborări dintre corpuri sonore inegale şi complementare, în deplin acord cu estetica sonatei clasice, concretizată sub alte auspicii.

Începutul ascensiunii genului de concert instrumental de tip clasic, modelat după canoanele noilor forme convergente sonatei clasice şi întemeiat pe principiul opoziţiei dintre *solo* şi *tutti* se cere descifrat în creaţia lui Joseph Haydn. Înainte de toate Haydn ridică genul de concert clasic la rangul produsului de artă superior, la fel cum procedează cu simfonia, cu simfonia concertantă, care se extrag din largul speciilor de divertimento. În anul 1756, cînd compune un *Concerto per l'Organo* — dar atestat în copii şi „per il clavicembalo" — în *Do major*, acompaniat de două violine, violă, bas, două oboaie şi două trompete (în trei părţi — Allegro moderato ; Largo ; Allegro molto —, editat în 1953 la Wiesbaden), Haydn porneşte implicit la stabilirea diferenţelor specifice dintre lucruri aflate în amestec, într-un timp în care practic din oricare divertimento pentru clavecin se putea confecţiona pe repezeală un divertimento pentru clavecin şi *n* instrumente acompaniatoare, deci un concert cu clavecin obligat şi aşa mai departe. Trecînd peste adaptabilitatea şi polifuncţionalitatea partiturilor, Haydn pare să fi extins cadrul formal, indicînd drumul spre dubla expoziţie, finisînd locurile de trecere a discursului din planul instrumentului solist în cel al orchestrei de coarde cu puţine şi discrete instrumente de suflat, fixînd natura dialogului şi a comentariului, întărind calitatea tematicii şi ornamenticii concertant-exponenţiale.

Una din problemele reale ale timpului a constat în reunirea stilului savant cu cel rudimentar-omofon, adică întregirea elementelor de retorică pianistică galantă şi de virtuozitate nu rareori simplistă,

Scanned with OKEN Scanner

cu o scriitură mai pretenţioasă care transgresează un mănunchi de voci cu finețe decantate şi expresiv conduse. Prin urmare, concertul instrumental tinde spre o poetică sonoră împletită cu teme de mai mare amploare şi larg arcuite. Mediatorul a fost aici Wolfgang Amadeus Mozart care, într-un singur an, în 1775, compune cinci concerte de fermecătoare frumuseţe, cinci unicate care se aseamănă prea puţin chiar şi în planul arhitectonicii sonore propriu-zise, dar care reuşesc să concentreze „experienţa din afară", experienţa majoră a tipului italian şi francez de concert, a celei concretizată în formele muzicii germane de acest gen, adică marele fond de circulaţie europeană. La 19 ani, Mozart cuprinde într-o osmoză trainică întreaga tehnică violonistică a timpului — fără să uite de sugestiile şcolii italiene, întărite şi prin *Metoda* lui Leopold Mozart —, tinzînd să plaseze tipul clasic al concertului pentru violină şi orchestră la rangul unei opere muzicale reprezentative. Cu totul excepţional este *Concertul nr. 5 pentru violină şi orchestră, în La major, K.V. 219* (Salzburg, 20 decembrie 1775). O capodoperă a literaturii universale ca acest *Concert în La major* nu poate izvorî totuşi decît dintr-o „experienţă dinlăuntru", proprie. Legitatea lucrurilor se cere căutată pe de o parte în primul *Concert pentru pian şi orchestră, în Re major, K.V. 175* (Salzburg, în decembrie 1773) de Mozart, iar pe de altă parte în *Concertone pentru două violine soliste, oboi şi violoncel,* cu acompaniament de *două violine, două viole, violoncel, bas, două oboaie şi două trompete, K. V. 190,* datat: Salzburg, 31 mai 1774. Proporţiile mişcărilor acestor creaţii sunt excepţional de ample şi solide în comparaţie cu standardurile vremii, cadenţele solistice fiind determinate în detaliu, proporţionate în raport cu suprafeţele expozitive, dezvoltătoare şi reexpozitive ale formei de ansamblu. De asemenea, în acest context nu se poate face abstracţie de soluţiile oferite de Haydn în cele trei *Concerte pentru violină solo, două violine, violă şi bas* (fără sau cu cîte două oboaie şi doi corni), în *Do major, Re major, La major,* scrise cu aproximaţie în anii 1765—1770, remarcabile prin lărgimea deschiderilor formale, prin căldura comunicării muzicale, în care expresia întrece raţionalitatea dispunerii.

Un aport deosebit în stabilirea tipologică a concertului clasic l-a adus genul simfoniei concertante, odată cu grefarea elementelor concertante pe tulpina simfoniei, perfectată în consensul esteticii sonatei clasice. Urmarea acestei tendinţe a fost atît particularizarea tematicii de natură solistic-concertantă în contextul exigenţelor statuate de dialogul dintre instrumentele soliste şi plenul orchestrei, cît şi nuanţarea expresivă a temelor de factură concertantă în variabilitatea şi în constanţa climatului simfonic. Drumul spre o nouă stare

Scanned with OKEN Scanner

clasică trece mai întîi prin *Concertul pentru două piane, două violine, violă, bas, două oboaie, două fagoturi şi doi corni, în Mi bemol major, K.V. 365* (Salzburg, probabil pe la începutul anului 1779), vădind dimensiuni pînă atunci neîntîlnite în nici un alt gen instrumental (inclusiv simfonia, sonata şi cvartetul de coarde) apoi probabil prin ceea ce urma să fie o *Simfonie concertantă pentru violină, violă, violoncel, cu acompaniament de două violine, două viole, bas, două oboaie şi doi corni, în La major,* deci un *Triplu concert cu orchestră,* care a rămas în torso (probabil vara anului 1779). Marea soluţie mozartiană este clădită în *Simfonia concertantă pentru violină şi violă cu orchestră, în Mi bemol major, K. V. 364,* compusă se pare la Salzburg în vara-toamna anului 1779.

Trei lucrări de Mozart par să formeze un sistem de referinţă de primă mărime : *Concertele pentru pian şi orchestră, în La major, K.V. 414, în Fa major, K.V. 413* şi cel în *Do major, K.V. 415,* scrise la Viena în perioada 1782—1783, în jurul *Cvartetului de coarde în Sol major, K.V. 387* (primul din cele dedicate lui Joseph Haydn). Travaliul tematic primeşte în această triadă de concerte (scrise de Mozart pentru uzul lui propriu de pianist concertist, destinate editării ca un mănunchi de sine stătător) o rigoare exemplară, o suplete camerală şi o transparenţă remarcabilă, cu toate că de pildă în ultima din cele trei creaţii, Mozart foloseşte o orchestră mare şi compactă, formată din : două violine, violă, bas, două oboaie, două fagoturi, doi corni, două trompete şi timpani. De remarcat este faptul că în această triadă de concerte, dotate cu forme clasice perfect echilibrate şi proporţionate, Mozart nu mai foloseşte două viole ci numai una singură, ceea ce are ca efect înseninarea şi irizarea sonorităţii de ansamblu, degrevarea registrelor medii-grave. În această direcţie se plasează *Concertul în Sol major pentru pian, două violine, violă, bas, două oboaie şi doi corni* de Joseph Haydn, compus probabil tot în acest timp, înainte de anul 1782, făcînd trecerea către *Concertul în Re major* — „Concerto per il Violoncello" cum semnează Haydn în 1783 în pagina de pornire — pentru *violoncel solo, două violine, violă, bas, două oboaie şi doi corni.* Atît problemele tehnice foarte complexe, cît şi cerinţele de ordinul expresivităţii şi cantabilităţii instrumentale arată sporirea necontenită a exigenţelor, aportul măiestriei interpretative la punerea în pagină a unui discurs muzical de aleasă cuprindere, adîncime şi eleganţă în salba celor trei mişcări — ipostaze succesive, dominate de un lirism suav, mai sentimental poate decît pare. Mai tot ce ţinea pînă nu demult de zonele unui stil de virtuozitate tehnică, vecin cu dresajul împins la maximum, cu exerciţiul şi capriciul redus la soluţii instrumentale de excepţie sau de zonele unui stil de divertiménto

Scanned with OKEN Scanner

dominate de gustul diletanților cunoscători, este înlocuit de o viziune artistică precizată și de o demnitate gravă în balada, poemul și jocul de rară frumusețe care aureolează marele concert haydnian, martor unic în felul lui al esteticii sonatei clasice.

Doi ani mai tîrziu, în 1785, Mozart creează *Concertul în re minor pentru pian și orchestră, K.V. 466*. Vastele tablouri dramatice care încadrează serafica parte mediană — Romanze — sunt terminate la Viena în 10 februarie, iar în 9 martie 1785 urmează majestuos-seninul *Concert în Do major pentru pian și orchestră, K.V. 467*. De astă dată, muzica poartă trăsăturile artei sobre, a discursivității imprevizibile, marcată de accente dramatice sau patetice, invocînd poate ceva din lumea creațiilor marelui Bach sub aspectul profunzimii și al subiectivității potențate, făcînd însă trimitere la o dinamică viitoare, la subiectivitatea pe care o va reda în felul lui peste puțină vreme Ludwig van Beethoven. Grăitor este faptul că Beethoven a compus cadențe pentru fenomenalul *Concert în re minor* de Mozart. Vestitorul acestei înaintări, prin întoarcerea privirii spre adîncurile meditației poetice bachiene, a fost *Concertul în Mi bemol major pentru pian, două violine, violă, bas, două oboaie și doi corni, K.V. 271*, compus la Salzburg în ianuarie 1777, și îndeosebi magnifica și atît de nostalgica parte lentă — *Andantino*, în *do minor*, dotată cu una din cele mai dense cadențe clasice, pătrunse de mersuri cromatice, sincopate, de suspine și disonanțe, de planări îndelungate care ascund un recitativ dramatic, îmbunat prin dialoguri întrerupte, purtate cu orchestra învăluită în sonoritatea surdinelor. În acest climat mozartian, străfulgerat de lumini bachiene, se cer reperate acele momente care vor fi identificate ca beethoveniene. Estetica sonatei clasice se regăsește în acest *Concert*, simbol al atotcuprinderii, al comuniunii în largul genurilor clasice.

În amurgul cumplit al scurtei sale vieți, în 1791, Mozart dăruiește lumii *Concertul pentru clarinet și orchestră, în La major, K.V. 622*. Resursele expresive ale instrumentului solist, ca și căldura armoniilor orchestrale pun în vibrație și poartă prelung melodii sublime, care se înalță infinit în largul formei muzicale, pătrunsă în egală măsură de o nostalgie poetică romantică — ca de altfel și secțiunile centrale din finalul *Concertului în Mi bemol major, K.V. 271* — și de o seninătate romantică de cuceritoare sinceritate. Această limpezime în formă și această atitudine fermă a omului știutor este simbolul artei mozartiene celei mai desăvîrșite. În 5 ianuarie 1791, Mozart durase o altă capodoperă culminant clasică, atingînd zenitul artei, anume *Concertul pentru pian și orchestră, în Si bemol major, K.V. 595*, care sintetizează stilistica mozartiană, dezvăluind în același timp noi aspecte de ordinul dramaturgiei și fra-

Scanned with OKEN Scanner

zării muzicale, al poeticii și dinamicii instrumentale care ar fi descris poate alte noi traiectorii (după cele proiectate în *Concertul pentru clarinet și orchestră*, finit în octombrie 1791).

Un an după dispariția lui Mozart, în 1792, cînd Beethoven se stabilește la Viena, Haydn compune *Simfonia concertantă pentru violină, violoncel, oboi, fagot și orchestră, în Si bemol major*. Din nou, Haydn demonstrează cît de omogen pot suna și cît de precis pot conlucra instrumente soliste și subansambluri sonore diferite prin natura și prin tehnica specifică. Această simfonie concertantă — care se înrudește în privința alegerii unor formule mai rare și mai dificile cu *Concertul pentru flaut și harpă cu acompaniament de orchestră, în Do major, K.V. 299* (compus probabil la Paris, în aprilie 1778) de Mozart — este într-un fel un compendiu de instrumentație și de orchestrație, o lecție exemplară oferită de un clasic, o lecție de valoare perenă.

Beethoven este cel care întreprinde cea mai cuprinzătoare sinteză la scara ciclurilor istorice, la început poate intuitiv, dînd impresia că ceea ce realizează este o convertire directă a unor valori din afară. Sufletește, în ciuda unor aparențe, Beethovene nu face febra unei grăbite ascensiuni, nici măcar atunci cînd împlinește un sfert de veac de viață. Înaintările sale sunt cînd mișcate, cînd liniștite, însă întotdeauna însoțite de mari concluzii, de întoarceri înapoi. Mai mult chiar, în anii fierbinți ai luării de contact cu noua școală vieneză, cu clasicismul vienez, deci în anii 1792—1798, Beethoven resimte o nevoie adîncă de a-și aduce din ce în ce mai mult aminte de ambianța muzicii nord-vest germane, revăzîndu-și lucrările scrise la Bonn, coborînd în timp la izvoarele artei lui Johann Sebastian Bach. Fără îndoială, atît elementele artei instrumentale ale lui Haydn cît și procedeele de scriitură pianistică șlefuite de Mozart îi oferă lui Beethoven premise pentru continuări concrete, dar în fapt de alt spirit, ținînd de o altă școală, de o altă mentalitate, de un alt fel de a face muzică. Beethoven vine de pe meleagurile natale cu ideea afirmării personalității sale, a unor idealuri umaniste aduse de iluminism precum și de romantismul incipient, de uriașele mișcări revoluționare, de ceea ce va fi curentul „furtună și avînt".

Departe de a copia, Beethoven continuă exact de acolo de unde ajunsese Mozart în răscolitorul *Concert în re minor* din anul 1789 sau Haydn în domeniul modelării unor desfășurări instrumentale de aleasă accesibilitate și sclipire. Dar nu este mai puțin adevărat că în tot ceea ce întreprinde după 1785, adolescentul Beethoven este Beethoven și nu Haydn sau Mozart în copii stilistice. În *Concertul în Mi bemol major pentru pian și orchestră*, din anul 1784, păstrat

Scanned with OKEN Scanner

în forma unei reducții (și publicat în mai multe ediții critice), format din trei părți — Allegro moderato ; Larghetto ; Rondo — se găsesc poate convențiile de scriitură ale vremii sau semnele unui limbaj mai țeapăn cu jocuri de lumini și umbre mai puțin contrastante, dar tot acolo viețuiește și o poetică mai frustă în aparență, gata să irumpă. De prin 1792—1793, deci din timpul stabilirii la Viena și al primelor contacte cu Haydn, există un fragment — *Adagio, în Re major* — al unui proiectat *Concert pentru pian și orchestră, în La major*. Apoi, la începutul lunii martie 1795, Beethoven termină prima redactare a ceea ce va fi *Concertul pentru pian și orchestră, în Si bemol major, opus 19*. Pînă în decembrie 1795 sau la începutul anului următor, *Primul concert pentru pian și orchestră* — considerat de obicei cel de al doilea —, în *Si bemol major, opus 19*, cunoaște cea de a doua redactare, definitivă, pe care Beethoven o cîntă la Praga, în 1798, în turneu fiind. „Arta mea îmi cîștigă prieteni și considerație, ce mi-aș mai putea dori ?“ transmite compozitorul fratelui său Nikolaus Johann van Beethoven, într-o scrisoare semnată la Praga în ziua de 19 februarie 1796. Măreția ritmului egal și grandoarea primelor două mișcări din *Opus 19* arată din plin singularitatea și autenticitatea artei lui Beethoven, care clădește fără de grabă, observîndu-și construcția din unghiuri diferite ; surprindem aici echilibrul și sobrietatea volumelor, proporțiile liber simetrice ale primei părți, un „Allegro con brio“ bine așezat, plin de fluxuri în nemărginit, de registre variat dar convergent repetitive, de polifonii de planuri care angajează senzația monumentalității. Celălalt produs al imaginației artistice este un fel de „alter ego“, cu trăsături poate mai lesne descifrabile, mai „virulent beethoveniene“ : *Concertul pentru pian și orchestră, în Do major, opus 15* — cunoscut drept primul concert —, schițat în anii 1795—1796 și finisat probabil în paralel cu antemergătorul lui, existent ca atare în 1798 la Praga, cînd Beethoven compune *Cadența* la *Concertul în Do major*. Suflul și strălucirea simfonică, verva intervențiilor pianistice și dinamica dialogurilor între solo și tutti sunt aici evident mai subliniate, mai modern extrovertite. Ambele creații la un loc, *Opus 19* și *Opus 15*, adună experiența nemijlocită, trăită în planurile primelor sonate pentru pian și mai cu seamă în cea a primelor trio-uri cu pian. „Marea sonată“ este pusă în perpesctivă prin *Opus 19*, iar drumul spre „marea simfonie“ prin *Opus 15*. După scrierea *Cvartetelor de coarde opus 18, nr. 1—6*, toate drumurile se vor intersecta în „marele concert“ care este *Concertul pentru pian și orchestră, în do minor, opus 37* (1800—1802), cel de al treilea, în care Beethoven încununează sub raport concertant-dramatic mai vechea dar stăruitoarea problematică a *do minorului* haydnian și mozartian.

Scanned with OKEN Scanner

Acest „*Grand Concerto pour le Pianoforte, 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Trompettes et Timbales, Violoncelle et Basse*", publicat la Viena în 1804 de către „Bureau d'Arts et d'Industrie", reliefează o trăsătură de certă noutate, prin integrarea pianului solist în corpul orchestrei, în miezul discursului simfonic. Pianul se distinge ca o entitate orchestrală, contrapunctată şi învăluită fie de subansambluri omogene sau mixte în progresivă schimbare, fie de întregul orchestrei. Relaţia de excepţie dintre partea mediană — *Largo, în Mi major* — şi cele două mişcări monumentale ce o încadrează — I Allegro con brio ; III Rondo, Allegro, ambele în Do major — nu surprinde, cînd avem în vedere poetica sonoră beethoveniană şi tradiţia caracterelor tonale comparate, atît de stăruitor documentată în creaţia instrumentală a lui Haydn. De altfel modulaţia enarmonică de la începutul splendidului *Largo* — şi toate trecerile în spirală care evocă parcă acea adîncă înfrigurare resimţită în sublime pagini de Bach — îşi au logica lor tonală, dezvoltate întocmai în estetica sonatei clasice.

Puterea de convingere a unor idealuri poetice şi filosofice plăsmuite în arta sunetelor, puterea de concentrare a voinţei de reprezentare artistică, a subiectivităţii filtrate prin raţiune mărturisesc apariţia unor vremi noi. Şi, poate, tăriile cu totul speciale ale mentalităţii beethoveniene în acest gen se cer măsurate şi înţelese prin intermediul unei capodopere create în anii 1805—1806 : *Concertul al patrulea pentru pian şi orchestră, în Sol major, opus 58*. Aici muzica concertantă primeşte cu adevărat dimensiuni simfonice. Dar comparaţia la scara tradiţiei mari se face — iarăşi — prin intermediul părţii lente, unde pianul şi orchestra stau faţă în faţă, ele alternînd în cînt grav, răscolitor, enigmatic, evocînd epopeic gesturi profund umane prin acţiuni sonore, prin proiecţii dramatice încărcate de emoţie. După acest cînt înfrigurat, care evocă spiritualitatea bachiană, urmează o creaţie cum n-a mai fost alta : *Concertul pentru violină şi orchestră, în Re major, opus 61*, desăvîrşit către finele anului 1806. Cît de nobil şi impresionant poate fi cîntul violinei în mijlocul vibraţiei instrumentale simfonice, ce largă poate fi arcuirea unor motive în teme de inepuizabilă întruchipare de frumos, la ce cuprinderi de idei — virtual infinit extensibile şi concordante toate în diversitatea lor nuanţată — poate ajunge şi în acest sector estetica sonatei clasice, toate aceste aspecte se află întipărite în *Concertul concertelor pentru violină şi orchestră*, în *Opus 61*, sistem de referinţă în marea istorie a artei şi gîndirii muzicale.

Ceva mai devreme, prin 1803—1804, Beethoven a creat o capodoperă multă vreme insuficient înţeleasă, anume *Triplul concert*

Scanned with OKEN Scanner

pentru pian, violină, violoncel și orchestră, în Do major, opus 56. Privită în ansamblul operei beethoveniene, această lucrare pare a trimite raze în viitor, raze ce persistă pînă în faza ultimă de creație cînd se configurează ultimele sonate pentru pian și ultimele cvartete de coarde. Încheind cu bună știință o tradiție — pornită în acest caz poate chiar din cel de al cincilea *Concert brandenburgic* — în *Re major* — de Bach —, Beethoven reformulează legile de colaborare dintre un ansamblu concertant și marele corp orchestral. Ceea ce surprinde, rezidă dintr-o reținere aparentă, dintr-o obiectivare voită a gesticii muzicale, în favoarea unei atitudini reflexive, menținută chiar în momente de reținută expansivitate concertantă.

După anul 1809, cînd compune *Concertul al cincilea pentru pian și orchestră, în Mi bemol major, opus 73 — „Imperialul"* —, Beethoven nu a mai revenit asupra genului, în această formă supremă care întruchipa deviza artei din Quattrocento-ul italian : *„con molto larghezza e magnificenza"*. Culminația este departe de orice dispersare de forțe, toate liniile se unesc în axul de simetrie, marele cînt în *Si major* din partea lentă — Adagio un poco mosso —, încadrat de două blocuri uriașe de mișcări — Allegro și, respectiv, Rondo. Allegro — în *Mi bemol major*. Creatorul spusese aici totul la modul desăvîrșit, la tensiunea artistică cea mai ridicată. De fapt, Beethoven conferă prin această creație clasicismului în întregul lui acea apoteoză care trebuia să vină, care fusese pregătită de Haydn și de Mozart, de Carl Philipp Emanuel Bach, de însiși Händel și Johann Sebastian Bach. Prin vrerea și inspirația lui Beethoven, concertul instrumental este mai mult decît un concert în sensul obișnuit al designației, el este simfonie, sonată, epopee orchesrtală și poem cameral luate la un loc. Sub mîinile lui Beethoven, concertul este izvor de armonie și melodie, de comunicare în chip virtuoz a unui mesaj artistic de copleșitoare forță omenească, însăși topirea în muzică a celor mai valoroase cuceriri ale artei și tehnicii muzicale de natură instrumentală.

Și, poate, atributul cel mai de preț constă în transformarea jocului tastelor și al vibrațiilor instrumentale în cînt omenesc, într-o vrajă sonoră la care participă coruri de glasuri metamorfozate în vestitoare de frumos simfonic.

Simfonia este în lumea muzicii marea vestitoare a clasicismului. Ea poartă și cuprinde sensurile fundamentale proprii epocii noi, clasice, în plină formare efervescentă pe fundalul imensei experiențe creatoare acumulată de trecut, luîndu-și zborul din practica Barocului tîrziu pentru a împlini în planul continuității concrete alte rosturi și idealuri.

Scanned with OKEN Scanner

Clasicismul se impune ca atare în arta sunetelor tocmai în perioada consolidării și înfloririi simfoniei, înțeleasă ca gen distinct și suprem al muzicii orchestrale. Acest fenomen cultural de vibrantă semnificație umanistă, istoricește pregătit și condiționat, se precizează cu forțe crescînde în timpul iluminismului, străbătînd cea de a doua parte a secolului al XVIII-lea pentru a culmina în primul pătrar al veacului următor.

Definită în contextul unor mutații de valori, odată cu imperativele gîndirii și atitudinii clasice, simfonia se adevereşte ca un simbol al spiritualității clasice, ca un sistem de referință, organic împlinit și echilibrat. Exponenții iluștri ai simfonismului clasic desăvîrșesc prin înaltele lor creații un proces istoric precum și o problematică compozițională de mare amploare, ale căror date cardinale se află în fixare în jurul anului 1750, la răspîntia dintre două epoci.

Geneza simfoniei clasice coincide cu un moment crucial, cînd la scara întregii constelații a genurilor instrumentale se petrec transformări succesive și adînci, afectînd structura și finalitatea actului de creație în totalitatea componentelor lui. Căci toată muzica se află în mișcare, în schimbare sau reașezare. Stilistica muzicală cunoaște la rîndul ei metamorfoze fără precedent, fiindcă un nou stil de epocă tinde să se instaleze, conferind reazem unor stiluri particulare, nebuloase la început, dar în limpezire în pragul anului 1760. Noul stil, cu valențe generalizate, se ramifică și se nuanțează discret în școlile muzicale de atunci ale Europei, în centre ca Milano, Mannheim, Londra, Paris, Hamburg, Viena.

Însă șirul reformelor care produc dislocări în ansamblul genurilor scenice, orchestrale, concertante și camerale, răsare și crește din trunchiul existentului, adăugîndu-se acestuia, delimitînd ipostazele noului în raport cu memoria vie a tradiției, suficient de activă pentru a se înscrie în prezent. În consecință, premisele simfoniei clasice incipiente se află deopotrivă în sfera uverturii și a tablourilor scenice, în sfera suitei de orchestră și a concerto-ului baroc sau preclasic pe dimensiunile concertului pentru unul sau mai multe instrumente soliste și orchestră, în fond însă pe tărîmul sonatei clasice timpurii, pentru clavecin, însoțită sau nu de alte instrumente acompaniatoare.

Făurită la răstimpul ciocnirilor prime dintre subiectivitatea barocă și obiectivitatea clasică, dintre teoria afectelor și principiul stilului galant, simfonia timpurie convergentă esteticii sonatei clasice este marcată în mișcările repezi și extreme ale ciclului de mișcări de vitalitatea și seninătatea clasică, naivă, iar în cele lente de meditația și afectivitatea barocă, sentimentală. Această dualitate,

Scanned with OKEN Scanner

care ține de obîrșii net diferite, conferă genului o conflictualitate ce nu se lasă estompată. Ascensiunea simfoniei pînă la cele mai înalte piscuri ale clasicismului vienez nu dezminte această realitate, deoarece atitudinea subiectivă — și astfel romantică prin definiție — întrece pînă la urmă obiectivitatea clasică ; în cele din urmă, prin însăși absolutizarea atitudinii romantice, muzica se distanțează de hotarele clasicului, cam în jurul anului 1825.

Din acest punct de vedere, simfonismul clasic se încadrează între două epoci mari, dominate de teoria afectelor — cea barocă — și de estetica conținutului — cea romantică, extremele aparținînd unor coordonate comune, de specificitate subiectivă, în golul lor ivindu-se accidentul clasic, precedat — în chip semnificativ — de stindardul stilului galant, apoi imediat de cel sensibil. Ca atare, clasicul participă la ceea ce va fi, purtînd însăși memoria a ceea ce a fost, subliniind unitatea contrariilor. În această perspectivă putem observa mai lesne unicitatea capodoperelor clasice, semnificațiile compozițiilor fără număr (dar nu neapărat neglijabile) care le-au precedat. Și tot astfel ni se relevă mulțimea punctelor de contingență cu concertul sau suita de orchestră, prezente în filele unor simfonii clasice, cu sonata orchestrală pe trei voci, înțeleasă ca generatoare de nou.

Istoria timpurie a simfoniei clasice este la fel de învăluită în lumini difuze ca și cea a sonatei clasice. Se pare că numărul contribuțiilor importante a fost mai mare decît se știe, cercetări viitoare urmînd să pună în vileag lucrări concludente prin ele însele. Totuși se poate considera că înfiriparea și consolidarea unei tradiții „preclasice“ se petrece în cîteva centre muzicale italiene și apoi la Paris, după care Școala de la Mannheim — renumită și prin afluența unor muzicieni care știau să facă menuete chiar mai frumoase decît parizienii, inventatorul menuetului francez, în tonalitatea minoră, fiind socotit a fi marele Lully — conferă lucrului relativ nou și multiform, modelul lui de referință. Fără îndoială că trecerea de la „simfonia de operă“ italiană, adică napolitană, la „simfonia modernă“ a fost de o importanță deosebită, fapt reflectat în piese, în conglomerate de mișcări contrastante și imagini fugitiv-expozitive, acestea învederînd dispuneri oarecum rapsodice și desfășurări sonore secvențiale, bazate pe legarea sau simpla succedare a unor decupaje. Cel puțin la fel de importantă și desigur cu o direcționalitate mai precizată este devenirea aprofundată în albia sonatei în distribuție solistică sau orchestrală. Stilul suplu sau grav, liric sau patetic al operei napolitane a putut avea repercusiuni asupra ciclului de mișcări orchestrale în care principala parte se distingea prin mărirea opozițiilor tematice, prin extinderea temei colaterale, prin opo-

Scanned with OKEN Scanner

ziţia dintre vocile soliste şi întregul ansamblu. Astfel de influenţe se fac resimţite în genul de concerto, în cel de divertimento, modernizate ambele prin valenţele lumeşti ale stilului galant, iar corolarul genurilor actualizate, de maximă mobilitate — serenada — va îmbrăca simultan straiele concertului instrumental şi ale simfoniei „nescenice" şi „neeclesiastice", serenada fiind de fapt în varietatea denumirilor şi alcătuirilor concrete simbolul muzicii polivalente, răspunzînd comandamentelor unei actualităţi dinamice.

În domeniile sonatei orchestrale vedem desfăşurîndu-se exact acelaşi proces ca şi în domeniile sonatei camerale sau instrumental-solistice, o identitate concretă de probleme, forme şi aspecte, ceea ce ne întăreşte convingerea că fenomenele sunt în fond unele şi aceleaşi, ele diferind în puncte şi momente date, în interiorul unor şcoli de compoziţie distincte sau sub presiunea unor evenimente. Concludentă este în acest sens creaţia lui Giovanni Battista Sammartini — în măsura în care lucrările sunt editate şi în care confuziile referitoare la probleme de paternitate sunt înlăturate —, care a compus în anul 1734 o *Simfonie de cameră, în patru părţi.* Tot acestui novator i se datorează *XII Sonate pentru două sau trei violine cu bas,* răspîndite la Paris în 1742. Interesant şi grăitor este faptul că tot la Paris, în anul 1747, îi apar lui Giovanni Battista Sammartini o serie de *Simfonii pentru două violine şi bas* într-o colecţie care cuprinde compoziţii „ale celor mai celebri autori din Italia". Ar trebui să adăugăm la aceasta că Giovanni Battista Sammartini compune printre primii *Concerti grossi,* avînd drept grup concertant un cvartet de coarde. Tabloul se întregeşte cînd ne amintim că Sammartini — milanezul — a fost între anii 1737—1741 profesorul lui Gluck, discipolul utilizînd (în 1747 şi 1749) părţi din două simfonii de Sammartini, cînd ştim că Mozart a fost înrîurit de acest autor de faimă cînd a compus „cvartetele milaneze". Concludentă cu privire la conturarea genului este *Simfonia în Fa major* de Giovanni Battista Sammartini. Această muzică transcende barocul italian, deşi fiecare din cele trei părţi constitutive reaminteşte tipologia concertului pentru violină şi, în special, acela de concerto grosso. Libertatea şi cutezanţa în mînuirea modulaţiilor spontane sau îndepărtate, precum şi jocul dintre lumini şi umbre în perimetrul unor forme deschise la tot pasul unor surprize, toate acestea sunt elemente ale noului spirit, acentuat la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Un alt pionier a fost François-Joseph Gossec, belgianul şi parizianul de mai apoi, autor între altele a *Şase simfonii pentru mai multe instrumente, opus 4* (1759), al unei colecţii de *Şase triouri pentru două violine şi basi cu corni la alegere, „dintre care primele trei nu trebuie să fie executate decît de trei persoane, pe cînd cele-*

Scanned with OKEN Scanner

lalte trei de orchestra mare", *opus 9* (1766), autorul publicînd în anul 1769 şi tot la Paris un *Opus 12*, conţinînd *Six symphonies à grand orchestre*. Dar, ca şi în cazul celor *Şase cvartete pentru două violine, alto şi bas, opus 15* (1772) aceste lucrări par a fi mai degrabă semnele unor efecte de convergenţă stilistică, decît valori exponenţiale cu consecinţe artistice.

Covîrşitoare trebuie să fi fost influenţa dramelor coregrafice asupra simfoniei incipiente. Se ştie că în domeniul muzicii destinate scenei, s-au depănat de-a lungul acelor decenii acţiuni novatoare de cea mai mare însemnătate, care au revoluţionat limbajul de orchestră, ducînd la sporirea şi diversificarea aparatului orchestral, al sferei sale timbrale, dinamice şi expresive. Modificarea canoanelor de frumos se reflectă nemijlocit în noul potenţial fonic pe care îl revendică genurile muzicale pogramatice, în gama de efecte speciale, în continuă îmbogăţire. Şi este poate suficient să ne gîndim numai la trei puncte din programul cu caracter reformator al lui Christoph Willibald Gluck, anume la dezideratele de *a pune muzica în serviciul ideii dramatice, de a conferi uverturii orchestrale funcţiunea unui prolog orchestral la o acţiune teatrală atotcuprinzătoare, de a înnoi scenele corale din cuprinsul operei, în sensul dramei antice*. Din acest ansamblu de sugestii, venite din direcţii diferite, rezultă noua problematică, serioasă şi ardent programatică, exteriorizată şi comunicată prin mijloace pur instrumentale. La Viena, în anul 1761, răsună muzica dramei coregrafice *Don Juan*, de Gluck. Actul al patrulea al baletului poate fi socotit ca o simfonie în două părţi — Larghetto şi Allegro non troppo.

În chip cu totul excepţional pentru anul 1761, această muzică densă, pe alocuri încleştată, străbătută de acorduri disonante, de pasaje concertant-orchestrale şi de operă, evocă momentul de răspîntie dintre Baroc şi Clasic, anticipînd totodată viitorul romantism mozartian, chiar imensele conflicte orchestrale din copleşitorul *Don Giovanni* de Mozart. Gluck efectuează aici un gest de anticipaţie, cu efecte incalculabile.

Încercînd o pătrundere în profunzime a tehnicii de compoziţie de la mijlocul secolului al XVIII-lea, se poate conchide că simfonia clasică timpurie se încheagă ca o amplă fantasie orchestrală, care se conjugă cu marea uvertură tripartită, înglobînd în acest cadru elastic elementele fomei de sonată bitematică, ale liedului tripartit şi rondoului. Această organogeneză se juxtapune peste procesul de eliminare a basului continuu precum şi a formelor contrapunctice, de asemenea a dinamicii în trepte, în condiţiile înlocuirii scriiturii polifonice cu omofonia acompaniată. Astfel, simfonia este acum mărturia unor fuziuni multiple, ceea ce măreşte opoziţia fundamentală

Scanned with OKEN Scanner

dintre melosul modal-cromatic de proveniență barocă și melosul diatonic de orientare clasică. Un exemplu grăitor cu privire la persistența dilemei generată de substituirea cromatismului modal prin diatonia tonală îl vedem în *Simfonia în sol minor* de Franz Xaver Richter, unde fluxul muzical stăruie cînd în ideea clădirii unui Adagio calm și grav, cînd în ideea realizării unei fugi cromatice străfulgerată continuu de lumini baroce și romantice, în interiorul unei forme ciclice și virtual deschise.

Dispunerea concertantă a scriiturii orchestrale și intensificarea freamătului orchestral în fraze larg arcuite, evidențierea violinelor prime în centrul imaginii sonore caracterizează acum un ciclu de mișcări atent proporționate și în sine finite. Ca urmare, simfonia clasică timpurie este expresia unei ordonări superioare a discursului orchestral, în forme cristalizate, tipizate pe temeiul contrastului tematic precum și prin natura tendințelor amplificator-dezvoltătoare a desfășurării orchestrale. Procedeele instrumentale și combinatorii se supun unor raționalizări febrile, iar inventivitatea compozitorilor-interpreți se oglindește într-o varietate de soluții ingenioase, multe din ele foarte simple dar tot atît de eficiente, ceea ce nu micșorează pericolul unor convenții meșteșugărești și unor manierisme.

Două creații timpurii, realizate probabil pînă în 1743, anul venirii lui Johann Stamitz la Mannheim, pot elucida stadiul de trecere spre forma clasică a simfoniei : *„Mannheimer Sinfonie“ nr. 1, în Sol major* — Allegro ; Larghetto ; Presto — și *Mannheimer Sinfonie nr. 3, în Si bemol major* — Allegro ; Andante ; Presto — de Johann Stamitz. Prima simfonie este un prototip, o muzică pentru coarde, perfect echilibrată, debarasată de orice artificialitate postbarocă și în schimb impregnată de naturaleţea exprimării simțirii. Evenimentele muzicale se deapănă la suprafață, în cîntul vocii prime, suverane și strălucitoare, care își asociază pe alocuri o altă voce, în cuplaje la terță sau la sextă. Jocul liniilor finite încă nu se practică, vocile mediane acompaniază, basul poartă mișcarea. Cel care produsese senzație ca violonist în 1741, Johann Stamitz, știe să se ferească de orice artificialitate postbarocă în părțile extreme ale ciclului, aclamînd însă stilul sobru al barocului în partea lentă, într-o melopee îndelung și tainic toarsă. Ivirea stilului sensibil este anunțată de *Simfonia în Si bemol major*, a cărei parte lentă se distanțează de afectul baroc. *Simfonia nr. 8, în Re major*, este semnificativă în ce privește contribuția Școlii de la Mannheim în pregătirea simfoniei clasice vieneze. În această creație, Johann Stamitz prezintă un ciclu închegat de mișcări, structurat în patru părți distincte, incluzînd și un menuet. Orchestra pusă în mișcare este

Scanned with OKEN Scanner

perfect echilibrată, înzestrată cu instrumente de suflat ale căror intervenţii conferă profunzime travaliului tematic-contrapunctic. Uşurinţa şi transparenţa discursului muzical sunt calităţi certe şi de mare preţ. Unghiul de fugă al acestei evoluţii stilistice pare a consta într-o lucrare de referinţă „tîrzie" a Şcolii de la Mannheim, *Simfonia în Si bemol major* — *„Echosinfonie"* — de Carl Stamitz, continuatorul, care precede lui Mozart în planul simfoniei concertante.

Una din preocupările creatorilor de simfonii a constat în realizarea unor momente prelungi, de creştere în valuri a intensităţii sonore, în cîntul şi freamătul coardelor prin asocierea treptată a unor instrumente de suflat, a unor „coloane de armonie". Mărirea tensiunii orchestrale, prin acumularea motivelor trisonic-tematice şi a figurilor ornamentale, pregătirea, expunerea şi rezolvarea acordurilor disonante în contextul unui clocot orchestral, toate acestea sunt demonstrate cu prisosinţă în prima parte — Allegro — din *Simfonia în Re major, opus 18 nr. 6* de Johann Christian Bach. „Vechiul" şi „noul stil" se întîlnesc în una din cele mai autentice documente ale vremii, cuceritoare prin sinceritatea expresiei muzicale, prin forţa de reprezentare a momentelor simfonice, *Psalmul 137 : Super flumina Babylonis,* pentru sopran, alt, tenor, bas, cor mixt, orchestră şi continuo (orgă şi clavecin) de Franz Xaver Richter, lucrare cîntată în aprilie 1769 la Paris şi compusă probabil în acest scop. Stilul fugat şi scriitura omofon-acordică se întrepătrund în multe feluri, corurile structurate în conformitate cu preceptele tehnicii polifon-contrapuntice, deci de factură mai veche, barocă, contrastînd cu părţile solistice, mai mobile, moderne, apropiate clasicismului vienez.

Exemple dintre cele mai strălucite, care anunţă clasicismul vienez, reprezintă cele patru *Simfonii orchestrale cu douăsprezece voci obligate* (1775—1776) de Carl Philipp Emanuel Bach, mai înainte comentate ; ele se cer puse şi în relaţie cu cele două *Sonatine pentru două flaute, două violine, violă, violoncel şi contrabas cu cembalo, în re minor* (1764) şi în *Mi bemol major* (1766), cu *Sonatele cu reprize modificate* şi cu *Sonatele prusiene* şi *Sonatele württemburgheze* ale autorului. Ţinînd seamă de o astfel de reuniune de aspecte, observăm unul din obiectivele urmărite de Carl Philipp Emanuel Bach în scrierea celor patru simfonii orchestrale, de pildă a celei în *Mi bemol major* (a doua) : echilibrarea raportului dintre expresia şi forma muzicii de stare clasică, şi, poate, încheierea unei faze experimentale în normarea scriiturii instrumentale clasice precum şi în extinderea formei de sonată bitematică, specifică primei părţi de simfonie. Tot în acest moment, Haydn îl depă-

Scanned with OKEN Scanner

şeşte pe mentorul lui virtual dar aprecierile lui Schubart — din : *Idei la o estetică a artei sunetelor* — rămîn adevărate, pe măsura răsunetului în epocă pe care l-a stîrnit Carl Philipp Emanuel Bach: „Ceea ce a fost Raffael ca pictor şi Klopstock ca poet — este bunăoară Bach ca armonist şi compozitor". [...] „El rămîne, în ciuda modei, ceea ce este — Bach". [...] „Marele lui spirit a modelat o şcoală proprie, cea *bachiană*. Cine vine din această şcoală este primit în întreaga Europă cu precădere". [...] „'Maniera adevărată de a cînta la clavir este atît de clasică pe cît de clasic a fost scrisă vreodată o carte. Stilul său este serios, precis şi pur. Regulile sale sunt extrase din experienţa cea mai adîncă. El este în acelaşi timp teoretician şi estetician, în gradul cel mai rar !" [...] „La fel de excelent a fost ca dirijor al unui ansamblu muzical. El ştie să împreuneze o sută de voci şi de coarde într-una singură, să cuprindă totul în pulsul naturii şi să menţină însuşi geniul în limitele ordinii, încît cu greu se va găsi cineva să-l egaleze. *Acustica,* ordinea orchestrei şi multe alte arte secrete ale capelmaestrului le cunoştea în temeiurile lor". Schubart sesizează „o anumită adaptare la ţinuta timpului, îndeosebi în piesele mai noi, însă niciodată o alunecare către spiritul dominant al micimilor", cuvinte care portretizează un om de concepţie cu convingeri ferme, flexibil pînă la un punct, cap de şcoală şi exponent al unei tradiţii.

Mereu pusă în cauză este simplitatea clasică, acea necesară cosubstanţialitate a tuturor elementelor constitutive formei şi expresiei, care trebuie să aibă capacitatea de a trezi impresia lucrului cunoscut, obişnuit, tinzînd totuşi către limanul unicatelor. Preţiozitatea muzicii lui Carl Philipp Emanuel Bach, acuzată la timpul ei, survine dintr-un proces de abstractizare componistică, ascuns îndărătul unor ornamente savant puse, funcţionale artisticeşte. În esenţă însă, — Carl Philipp Emanuel Bach rămîne tributar problemelor de construcţie, realizării formei-cadru de sonată clasică, extinderii şi varierii principiului polistrofic. Simfoniile orchestrale cu douăsprezece voci obligate, sintetizează experienţa a patru sau chiar cinci decenii de „experienţă din afară" şi „dinlăuntru", căci nu puţine sunt aspectele care prezintă contingenţe cu stilistica muzicii italiene, franceze şi germane, cu trăsături reliefate de un Sammartini, Gossec, Gluck, Stamitz, Richter, Cannabich, fără ca originalitatea unei gîndiri de sine stătătoare să fie ştirbită prin aceasta. Dimpotrivă, toate converg către adunarea filoanelor în estetica sonatei clasice, în teoria şi practica ciclurilor de mişcări tonal şi tematic unitare, înzestrate cu cel puţin o formă de sonată bitematică de tip dezvoltător. Ultimele simfonii ale lui Carl Philipp Emanuel Bach sunt concludente şi în acest sens. În plus, frazele se întretaie ade-

Scanned with OKEN Scanner

sea, dialogurile înfiripate se curmă uneori brusc prin digresiuni neașteptate și lungi, iar cîntul la unison apare deopotrivă — ca și la Haydn — în momente expozitive, dezvoltătoare și tranzitive. Simfonia ca gen — și în special simfonia de coarde, cu un adaos modest de instrumente de armonie — primește pe alocuri atmosfera fantasiei orchestrale, cu secțiuni contrastante care se înlănțuie, se întrepătrund și se suprapun, punînd în evidență sensuri dramatice și semnificații programatice, alături de scene de dans și în caracter de marș, pline de grație, suplețe și voioșie. Din această ambianță se vor desprinde creațiile de referință ale clasicismului vienez. Dar înaintea lor a trebuit să fie scrise, interpretate și răspîndite în centre muzicale din Italia, Franța, Germania, Anglia și Austria o seamă de partituri premergătoare, aducătoare de experiență și de tradiție, printre care și *Simfonia în Mi bemol major* de Carl Philipp Emanuel Bach.

În această înțelegere a fenomenelor se poate spune că istoria simfoniei clasice vieneze este expresia mersului triumfal al unei idei spre perfecțiune.

Ideea exista ca atare, prin consensul tot mai multor compoziții de acest gen respectînd schema formală a sonatei de stare nouă, realizate și difuzate în marile și mai micile orașe larg deschise muzicii, în spațiul european, începînd cu cel de al patrulea deceniu al secolului al XVIII-lea.

Însă desăvîrșirea ideii rămînea un deziderat, neîmplinit de către înzestrații truditori ai acelui timp de pionierat, deoarece elementele marii arhitectonici pur orchestrale de accepțiune înalt-clasică trebuia mai întîi să se formeze, pentru a fi apoi adunate, închegate, potrivite în concordanță cu cerința unității întregului. Și tocmai această dezvoltare în etape succesive a produs modificări substanțiale de echilibru, ceea ce a determinat periodic reformularea și lărgirea sau dimpotrivă contragerea conceptului de simfonie.

Astfel, în preajma anului 1772 s-au împlinit condițiile necesare depășirii unei faze timpurii, pregătitoare construirii ciclului clasic de mișcări de mari dimensiuni și bine proporționat, detașat de forma muzicilor eteroclite și compozite, refractar la colaje (prin alăturarea unor piese în același ton, luate de cicluri diferite dacă nu și din opera unor autori străini...) și la interpretări cu ansambluri de componență diferită, la transpoziții în altă tonalitate. Noul ciclu de mișcări trebuia să dovedească în viitorul apropiat acea organicitate exemplară pe care o mărturiseau creațiile barocului tîrziu, anume formele contrapunctice ajunse la apogeu precum canonul, passacaglia, ciaccona și fuga, sau amplele și complexele genuri in-

Scanned with OKEN Scanner

strumentale ca fantasia, sonata sau preludiul-oral pentru orgă, concerto-ul grosso şi suita barocă de orchestră, de un fast şi de o bogăţie în varietate epatante. În cele din urmă, simfonia trebuia să ajungă la magnificienţa genurilor coral-orchestrale de tăria oratoriului-frescă. Aceasta este, în esenţă, tematica istoriei simfoniei clasice vieneze, între anii 1772 şi 1824.

Prelungi acumulări efectuate în resorturile cîntului instrumental şi îndeosebi în compartimentele tehnicii de asamblare variată a unor organisme orchestrale progresiv mai cuprinzătoare, au făcut posibilă stratificarea acţiunilor simfonice şi dinamizarea lor, adică potenţarea mijloacelor de comunicare, de precizare a mesajului artistic în forme succesiv statornicite.

Noua frază melodică, verificată în planul sonatei clasice, distinct articulată şi evidenţiată de o concepţie adecvată unei mentalităţi dinamice a implicat recursul la valorile scriiturii contrapunctice, determinînd din nou polifonizarea desfăşurării sonore.

Simplificării imaginii orchestrale îi urmează acum aspiraţia spre o nouă densitate, spre o sporită susţinere a dialogului simfonic, în contextul unor evoluţii necesare, dialectice în planul formelor dezvoltătoare.

Jocul se transformă în acţiune, deoarece simfonia înalt-clasică iese de sub incidenţa divertismentului, a muzicii în ton galant şi în expresie naiv-sensibilă, ea vrîndu-se act de gîndire, reflex al existenţei, al raţiunii şi trăirii, înregistrat şi apreciat în sfera culturii la cote corespunzătoare filosofiei artei muzicii.

Astfel, simfonia reprezentativ-clasică tinde să se înalţe pe firmamentul muzicii pe locul cel mai rîvnit, demonstrînd în adevăr însumarea creatoare a experienţei majore, cristalizată în multiseculara practică a muzicii instrumentale culte.

Cel care în clipa hotărîtoare pentru destinele simfoniei clasice dispunea de cea mai solidă şi vastă experienţă proprie, de un noian de lucrări verificate la cald, în timpul repetiţiilor şi audiţiilor, a fost Joseph Haydn, primul exponent de importanţă universală, ivit în perimetrul clasicismului vienez.

Ca nimeni altul, Haydn a ilustrat cu uimitoare consecvenţă conceptul de simfonie limpede întrezărit de la început, de-a lungul a cinci decenii, reunind astfel în cele 104 simfonii, realizate între ani, 1759—1795 aspecte specifice barocului tîrziu, clasicismului timpuriu, mediu şi culminant, precum şi romantismului timpuriu.

În anul 1772, cînd compune cea de a 45-a *Simfonie*, în *fa diez minor*, supranumită *Simfonia despărţirii*, Joseph Haydn este realizatorul unei tipologii de neconfundat, totodată şi mentorul acţiunii

Scanned with OKEN Scanner

de finalizare a unor modele călăuzitoare. În totalitatea ei de pînă aici, această operă se grupează în clase de compoziţii diferenţiate, vădind fie predominanţe lirice, dramatice, epice sau tragice, fie semnele unei veselii netulburate, ale unui joc de sublimă candoare, ale unei bucurii de a cînta, senină dar oricînd gata să învedereze o problematică serioasă, de o profunzime extraordinară.

La rîndul lui, Wolfgang Amadeus Mozart era sortit să parcurgă — în timpul peregrinărilor sale pe meleaguri austriece, germane, italiene, franceze şi engleze — întreaga experienţă, strînsă în tradiţia simfoniei clasice timpurii. Şi, de fapt, evoluţia simfonistului Mozart este la început impulsionată în urma confruntării practicii observată în străinătate cu cea existentă în perimetrul şcolii vieneze preclasice şi timpuriu clasice.

Dar mai presus de cunoştinţele acumulate se arată harul unui muzician fără pereche, posesorul unui izvor de melodie vie, al unui simţ al frazei şi proporţiilor, al armoniei perfecte dintre parte şi întreg. Intuiţia este miraculoasa zestre mozartiană, care sporeşte continuu configurînd valori după valori.

Două compoziţii timpurii, în aparenţă de mai mică importanţă, scrise ambele probabil în vara anului 1769 la Salzburg, permit o estimare a informaţiei stilistice şi a orizontului de cunoştinţe teoretice şi practice dobîndite de Mozart : *Cassaţiunea (Final-Musik) pentru două violine, două viole, bas, două oboaie şi doi corni, în Sol major, K.V. 63* şi *Cassaţiunea pentru două violine, violă, bas, două oboaie şi doi corni, în Si bemol major, K.V. 99*, cuprinzînd una ca şi cealaltă cîte şapte mişcări, deci şi cîte două menuete. Cea din urmă lucrare se poate compara cu o trecere în revistă a şcolilor de compoziţie existente, cu imaginea unui curcubeu stilistic de un inedit surprinzător tocmai graţie simultaneităţii unor nuanţe, inflexiuni şi reflexe germane, franceze şi îndeosebi italiene, baroce, galante şi îndeosebi sensibile care nu se suspendă ci se întăresc reciproc. În mai senina şi incomparabil mai unitara *Cassaţiune în Sol major* se află un giuvaer dintre cele mai preţioase, diafanul şi luminosul, nespus de frumosul şi inefabilul *Adagio*, partea a cincea, încredinţat în întregime violinei soliste, acompaniată de ansamblul instrumentelor de coarde. Puritatea largilor arcade melodice, a mersurilor în spirală sugerînd imaginea melodiei infinite învăluite în armonii plutitoare exprimă esenţe ale artei clasice, modelul însuşi al genului de concert pentru violină şi orchestră, de accepţiune înalt clasică. Complexitatea acestei muzici cu adevărat desăvîrşită este fără seamăn în acel timp, Mozart atingînd aici şi atît de timpuriu treapta înaltei universalităţi. O altă „muzică finală" (lucrări astfel numite fiind des-

Scanned with OKEN Scanner

tinate de obicei pentru a marca încheierea unor festivităţi academice), anume *Serenada pentru două violine, viole, bas, două oboaie (flaute,) doi corni şi două trompete, în Re major, K.V. 185* (probabil compusă în vara anului 1773, la Viena), formată din şapte mişcări, cunoscută drept „*Andretter Serenade*", constituie o sursă de cunoaştere referitoare la formarea concertului mozartian pentru violină şi orchestră, prin natura şi amploarea părţilor solistice şi în egală măsură prin terminarea procesului de derivare a unor formule şi procedee clasice din lumea pieselor de caracter, a muzicilor polifuncţionale şi a ciclurilor polistructurale, variate ca formă şi sub aspectul angrenării diferitelor compartimente şi registre orchestrale.

Fantezia şi ştiinţa de a modela muzică, de a imagina şi realiza desfăşurări orchestrale de o substanţialitate unică în epocă, se relevă poate cel mai puternic în *Simfonia în sol minor* — în *Mica simfonie în sol minor* — *K.V. 183*, semnată de Mozart în ziua de 5 octombrie 1773, cînd astrul muzical nu împlinise încă vîrsta de 18 ani.

În cîmpul de forţe al clasicismului, Haydn şi Mozart desemnează conceptual două polarităţi, distincte şi destul de îndepărtate iniţial.

Viziunea lui Haydn se înfiripă şi se precizează într-un climat local, graţie puterii sale de a face abstracţie de cadrul provincial în care trăieşte decenii în şir, prin mari eforturi de cunoaştere şi de concentrare a voinţei ; iar personalizarea succesivă a stilisticii haydniene se realizează printr-o severă autodisciplină, ca urmare a unei lente deschideri asupra celor înfăptuite în Şcoala de la Mannheim, precum şi în cea nordgermană de la Hamburg, dar prin păstrarea unei permanente şi neostentative atitudini critice faţă de tot şi de toate.

Orizontul lui Mozart este cel al artei universale, în care se întîlnesc şi se intersectează tendinţele noi ale timpului, asimilate în mers, cu o uşurinţă fenomenală, ca urmare a unei instrucţii artistice multilaterale, asigurată de muzicieni de înaltă competenţă. În plus, Mozart vădeşte de timpuriu o puternică atracţie către expresivitatea italiană şi în esenţă către spiritualitatea meridională.

Scriitura haydniană denotă o raţionalitate ascuţită, pe alocuri nu tocmai străină de momente de austeritate şi de mecanicitate instrumentală, precum şi o precădere acordată edificării deductive a construcţiei sonore.

Imaginea simfonică mozartiană se caracterizează — în primul rînd, poate — prin căldura tonurilor saturate şi totuşi limpezi, prin generozitatea frazei adesea învăluită, ea fiind rezultatul final al

Scanned with OKEN Scanner

unui proces intuitiv, al unei deveniri imprevizibile adesea ca o meandră în cerc împlinit.

Dar pregătirea în amănunt și netezirea drumului spre marea simfonie clasică este în ultimă instanță opera lui Joseph Haydn. El este în fond acel constructor care determină proporțiile formei de sonată bitematică de tip dezvoltător, prin optimizarea raportului dintre secțiunea expozitivă și cea rezervată dezvoltărilor tematice, dintre repriza expoziției și secțiunile precedente, luate la un loc. Acest proces de stabilizare a simfoniei ca ciclu de mișcări, ca totalitate artistic finită și stilistic perfect unitară, superioară formelor de pînă atunci și în circulație în planul simfoniei moderne, al practicii muzicale curente, se încheie cel tîrziu în anii 1774—1776 cînd, după o presupusă „criză romantică" (1768—1774), însoțită de rărirea producției de acest gen, Haydn compune *Simfonia în Sol major, nr. 54, Simfonia în Mi bemol major — Der Schulmeister —, nr. 55, Simfonia în Do major, nr. 56* și *Simfonia în Re major, nr. 57* (toate în 1774), apoi *Simfonia în Re major — L'Impériale —, nr. 53* (pe la 1775), prima simfonie de Haydn care a dobîndit prin interpretarea ei la Paris, în anul 1777 un răsunt și o răspîndire internațională, și, în fine, *Simfonia în Re major, nr. 61,* compusă în anul 1776.

În special după anul 1781, ca urmare a soluțiilor preconizate în *Cvartetele de coarde opus 33,* Haydn procedează la o nouă lărgire și consolidare a formelor și a ciclului de mișcări în întregul lui, recurgînd în și mai mare măsură la condiționarea din aproape în aproape de substanțe tematice, veghind concordarea tuturor motivelor constitutive, atît a celor principale cît și a celor secundare în ansamblul frazei muzicale. Haydn este deci acel muzician lucid care transpune principiile noii scrieri instrumental-camerale în aria celei concertant-orchestrale, asigurînd elementelor specific camerale o procesualitate pregnant simfonică.

Efectuînd o sensibilă apropiere față de noua stare a simfonismului haydnian, Mozart aderă în preajma anului 1782 la noua tehnică, demonstrată de Haydn în cuprinsul dezvoltării formei de sonată, a mișcării principale din întregul simfoniei. De altfel și insistența legată de lărgirea arcadelor variaționale înlăuntrul părților lente, sau grija pentru consistența și chiar monumentalitatea menuetului — acum de regulă a treia parte a simfoniei — survin tot prin intermediul sugestiilor haydniene.

Punctul de pornire spre o nouă ipostază a tehnicii orchestrale mozartiene se află în *Simfonia Haffner, în Re major, K.V. 385,* compusă în iulie 1782 la Viena. Această muzică dinamică, bogată în contraste și înzestrată cu o excepțională forță de comunicare transcende de fapt lumea serenadei orchestrale, prin concentrarea expre-

Scanned with OKEN Scanner

siei și densitatea evenimentelor sonore. Un an mai tîrziu, în 1783, Mozart compune *Simfonia Linz, în Do major, K. V. 425,* în care prima parte este precedată — acum în sens haydnian — de o introducere lentă, gravă și străfulgerată de lumini schimbătoare, pătrunsă de tensiuni armonice extraordinare, de întrebări răscolitoare. Ecoul crizei romantice haydniene se preface în furtună de sentimente mozartiene. Această introducere patetică, pe deplin mozartiană în conținut, subliniază în planul formei muzicale elemente de proveniență haydniană, integrate unei dramaturgii superioare.

Travaliul motivic capătă o importanță sporită pe măsura înaintării lui Mozart spre simfoniile tîrzii. Travaliul tematic în planuri multiplu întretăiate, difuzarea substanței tematice în largul spațiului orchestral, la toate nivelele organismului simfonic și, astfel, angrenarea în dialog a cît mai multor voci și compartimente instrumentale este rodul unui studiu sistematic asupra muzicii lui Händel și Bach. Procedeele și formele contrapunctice se înscriu astfel vertiginos în aria artei clasice. Polifonizarea facturii instrumentale și în special a celei orchestrale corespunde tendinței de diversificare progresivă a imaginii sonore, a contrastului simfonic la nivelul secțiunilor și părților formei de ansamblu. Mărturia acestei deveniri este *Simfonia pragheză, în Re major, K.V. 504,* a cărei mișcare finală relevă înalta tehnică de ordin contrapunctic, demonstrată de Mozart în această partitură-model, încheiată la Viena, în ziua de 6 decembrie 1786.

La această altitudine ia ființă marea triadă mozartiană, formată din *Simfonia în Mi bemol major, numărul 39, K.V. 543,* din *Simfonia în sol minor, numărul 40, K.V. 550* și din *Simfonia în Do major, numărul 41, K.V. 551.*

Compuse în numai șase săptămîni, în vara anului 1788, ultimele simfonii poartă în matca lor adevărate chintesențe ale artei clasice vieneze, ale acestei arte sublime de mărturie clasică, ajunsă la o primă și fantastică culminație spre sfîrșitul vieții lui Mozart, și totodată la jumătatea timpului dintre încheierea epocii baroce și începutul fazei romantice în analele muzicii. Lirismul elevat și exprimarea directă, simplă și profundă a emoției guvernează *Simfonia în Mi bemol major,* și îndeosebi partea a doua, o profundă și impresionantă meditație senină, adumbrită de doruri tainice, de frămîntări sufletești. *Simfonia în sol minor* ne conferă măsura subiectivității dezlănțuite, măsura pateticului, a omenescului, a eului mozartian în nemijlocită destăinuire. Hotarele clasicului, simbolurile artei naive sunt întrecute aici, date la o parte de năvalnicele forțe ale sentimentelor umane, prin lupta acerbă a ființei înde-

Scanned with OKEN Scanner

rate de vicisitudinile vieţii. Muzica se vrea clocot, acţiune în valuri şi, poate, dramă simfonică, dramă pur instrumentală, integrală sau totală. Peste toate stăruie o expresie de aleasă noblețe, un calm tragic şi o atitudine vizionară care conferă muzicii o măreţie unică. *Simfonia în Do major* semnifică triumful obiectivităţii clasice. Ea se cere privită şi înţeleasă ca apoteoza unui întreg, ca mesajul suprem al unui biruitor care ştie să exprime pe de-a-ntregul valorile perfecţiunii în totalitatea genurilor constituite prin referire la estetica sonatei clasice. Finalul simfoniei încoronează o formă nouă, realizată prin suprapunerea fugii şi sonatei, una fiind reprezentanta artei baroce iar cealaltă reprezentanta artei clasice, reunite la modul ideal pentru a grăi despre escaladarea unui pisc dintre cele mai înalte. Mozart marchează aici o împlinire fără seamăn, nemaiatinsă de nimeni.

Demn de luat aminte este faptul că la Lepzig, în jurul anului 1800, *Simfonia Jupiter* circulă sub forma unei transcripţii editate, intitulată *„Grande Sonate à quatre mains"*, finalul fiind înlocuit prin finalul din *Cvintetul în Do major, K. V. 515,* că la Viena, în anul 1802, apare o ediţie pentru două piane. „Marea simfonie" şi „marea sonată" sunt astfel văzute în identitatea lor concretă.

Joseph Haydn este în timpul acestor evenimente extraordinare, acel muzician luminat care sesizează constructiv liniile de forţă ale noului exprimat în chip nerepetabil de Mozart. Şi, astfel, experimentatul Joseph Haydn, în ajunul anilor săi de glorie, primeşte la rîndul lui influenţa artei mozartiene, preluînd cu bună ştiinţă elementele travaliului motivic, particularizate de Mozart, recurgînd la un colorism orchestral mai bogat în nuanţe fine, mai decantat la scara suprafeţelor mari. Haydn înclină spre o nouă stratificare a desfăşurării orchestrale, la aceasta adăugîndu-se amplificarea sensibilă a funcţiilor armonice şi a contrastelor tonale. Circuitul modulaţiilor pregătite sau spontane se lărgeşte considerabil, iar muzica primeşte îndeosebi în mişcările lente un suflu epic şi o grandoare fără precedent. Urmărirea influenţei mozartiene este poate şi mai concludentă în muzica lui Michael Haydn, comparîndu-se limbajul muzical şi forma arhitectonică din *Simfonia în Re major* — Adagio ; Andante ; Menuetto ; Finale Presto assai — *pentru două violine, violă, violoncel, contrabas, două oboaie, două fagoturi şi doi corni* — 1774 — cu *Simfonia în Sol major* — Allegro spiritoso ; Andante ; Finale Presto — din anul 1788, trecînd prin antrenantul *Divertimento în Re major* pentru două violine, violă şi bas, compus la Salzburg în anul 1782, cuprinzînd mişcările : I. Marcia ; II. Menuetto. Allegretto ; III. Rondo. Andante ; IV. Finale (temă cu şase variaţiuni, urmate de tema conclusiv amplificată). Farmecul

Scanned with OKEN Scanner

muzicii lui Mozart pătrunde ca o mireasmă rară în atmosfera tipurilor de scriitură mai puțin mlădioase și elegante, înfrumusețînd lucrurile, înnobilîndu-le.

Marele meșter în ale orchestrației, Joseph Haydn, conferă acum imaginii sonore un efect de profunzime și o strălucire a contururilor tematice, care definesc profilul ultimelor simfonii. Un exemplu în acest sens poate fi văzut în introducerea lentă la *Simfonia în Do major, numărul 97*, capodoperă între capodopere, creație a anului 1792. În *Simfonia în Mi bemol major*, numărul 99, Haydn face un gest hotărîtor în direcția transformării menuetului în scherzo, tocmai în momentul cînd Beethoven se apropie de Haydn iar Mozart nu mai este în viață. Această simfonie liric-calmă și totodată plină de muzică exuberantă definește stilul haydnian de ultimă fază, limpezit și obiectivat, dar totuși apt pentru a primi înnoiri structurale, în freamătul anului 1793. Joseph Haydn termină un an mai tîrziu *Simfonia în Re major, numărul 101*, care pare a cuprinde sub bolta ei aspecte definitorii baroce, clasice și romantice, contopite de vrerea unui mare artist într-o unitate distinctă, într-o muzică autentică, de rară puritate expresivă. Grandoarea suflului simfonic din prima parte se transmite unui întreg, perfect echlibrat. Partea a doua a simfoniei, care a sugerat prin bătaia optimilor egale denumirea de *„Ceasornicul"*, este un model clasic cu privire la stăpînirea de sine, la reținerea calmă și largheța celui care modelează muzică simfonică. În cadrul unui rando cu secvențe variaționale, Haydn recurge la mijloace tematice de maximă generalitate și simplitate, cărora le conferă însă mereu sporite funcții expresive. Stilul galant, sensibil, stilul conversației spirituale în ton lumesc și jovial, atît de răspîndit în epocă, este surclast și înlocuit prin acest discurs dens, ferm, de neabătut, prin pulsația interioară a unei evoluții simfonice de clasică măreție.

În rîndul marilor clasici, Joseph Haydn este farul cel puternic și sigur, care garantează evoluția simfoniei pe orbitele continuității concrete. În opera lui se adună fundamentele trainice, care vor fi preluate nu numai de contemporanii lui, în frunte cu Mozart și apoi Beethoven, ci și de barzii epocii romantice, începînd cu Schubert și terminînd cu Brahms.

Haydn stabilizează deci tipologia simfoniei clasice, cimentîndu-i formele, întărind regulile clasice, obiectivizînd lucrurile, într-un timp în care nimeni nu mai putea să se avînte spre înălțimile ultimelor simfonii mozartiene, rămase necunoscute în fond. După *Simfonia Jupiter* de Mozart, Haydn readuce simfonia ca gen în lăcașuri mai terestre, urmărind mai degrabă concretizarea

Scanned with OKEN Scanner

discursului muzical, poetizarea lui subiectivă, mai mult abstractizarea sublimă de accepțiune mozartiană.

Apropierea muzicii lui Haydn de muzica lui Mozart este un fenomen al timpului, un semn al sfîrșitului de veac XVIII. Cele două polarități ale clasicismului vienez rămîn de neconfundat, aparținînd una alteia. Mai mult, prin opera tîrzie a lui Mozart și a lui Haydn trece marea linie de unire care străbate timpul și spațiul muzicii înalt clasice pentru a lega — prin mulțimi de fire și particule fine — muzica unor creatori iluștri ca de pildă Corelli, Rameau, Telemann, Vivaldi, Händel, Bach, de muzica altor muzicieni iluștri, ca Schubert, Berlioz, Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms, Ceaikovski, Franck, Wagner, Bruckner, Debussy.

Haydn a aprins prin arta lui pe cerul muzicii o stea de gigantică luminozitate în lumea muzicii mari. Și poate atributul suprem al concepției haydniene constă în exuberanța și voioșia imaginilor de joc, în miezul iureșului însuflețitor dar măsurat prin cadențe precise, în acea libertate extraordinară în cîmpul expansivității lirice, necesar străjuită de legile simetriei și echilibrului clasic. În această privință, Haydn a catalizat elementele cele mai de preț, aruncînd punți trainice între arta cultă și arta populară.

Simfonia în Re major, numărul 104 — Cimpoiul —, creată în anul 1795, este ultima compoziție de acest gen a lui Joseph Haydn. Aici, la capătul drumului, Haydn încredințează torța simfonismului clasic altor mîini, conștient de forța celui care avea să parcurgă solitar un drum de glorie, anume Beethoven. În această strălucire și seninătate olimpiană constă secretul perenității muzicii lui Haydn, precum și expresia deplină a clasicității, triumful simfoniei clasice vieneze.

Simfonismul beethovenian este loc de întîlnire a vîltorii și a liniștii, a forței și libertății umane neîngrădite, dovada stăpînirii celor mai largi orizonturi în arta sunetelor.

Marcînd primul pătrar al secolului al XIX-lea, toate cele nouă simfonii create de Beethoven își află de atunci o permanentă actualitate, datorită înaltelor virtuți pur muzicale pe care le poartă, și grație temelor etern omenești pe care le invocă.

Odată cu această artă incandescentă par să înceapă timpurile moderne în istoria gîndirii și comunicării muzicale. Aici se manifestă în cel mai înalt grad deopotrivă dinaminsul și conflictualitatea caracteristice clasicismului tîrziu, călit în vreme de furtună și avînt, verificat în torentul unor prefaceri cu adevărat fundamentale.

Prin Beethoven, procesualitatea comunicării muzicale crește spre valori maxime. Astfel, dispunerea și coordonarea planurilor

Scanned with OKEN Scanner

și registrelor sonore, a formelor și volumelor instrumentale se realizează prin dimensionarea monumentală a întregii desfășurări și acțiuni muzicale.

Beethoven este cel care conferă simfoniei clasice proporțiile ei ultime, întregindu-i sensurile, substitutindu-i în parte atribuțiile de gen, specificitatea pur orchestrală, conferindu-i înțelesuri și funcții oratoriale, în *Simfonia cu coruri*, sau dimpotrivă de suită de tablouri și scene orchestrale, în *Pastorala*. El declanșează dispozitivele orchestrei mari, sigur, demn, așa cum declanșa marele Bach mecanismele orgii baroce.

În drumul lui prea plin de suferință, Beethoven este cel care unește corul, vocile soliste și marea orchestră simfonică pentru a da glas *Odei bucuriei* a lui Friedrich Schiller.

Clasic și intempestiv romantic în același timp, Beethoven revoluționează ansamblul gesturilor simfonice, concertante și camerale, transformînd totul în acțiune și freamăt, pînă și meditația cea mai înfrigurată.

Beethoven pune simfonia sub incidența dramaticului, înaintînd pînă la nucleul programatismului pentru a găsi apoi ipostaza de idealizare, contopite într-o stare calitativ perfectă.

Omenescul, speranța și dorul mistuitor, încrederea în triumful binelui găsesc în simfonismul beethovenian tălmăciri realiste, impresionante prin sinceritatea pathosului guvernat de ethos.

Sub auspiciile artei beethoveniene, genul simfoniei se conturează pe deplin, ca un univers în care virtual mai este loc pentru alte galaxii, pentru alte constelații, pe care le vor crea în lumea muzicii mari un Schubert, Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms, Bruckner, Liszt, Franck, Dvorak, Ceaikovski, Sibelius, un Mahler, Skriabin, Strauss, Enescu, Hindemith, Honegger, Stravinsky, Prokofiev, Sostakovici. Așadar, mai tot ceea ce ține de evoluția simfonismului romantic, modern și contemporan, a trebuit și trebuie să țină seamă de cel mai complex ansamblu de creații-model pe care l-a produs clasicismul în devenirea lui, adică simfonismul beethovenian, exemplar reprezentat prin cele nouă simfonii, fiecare o capodoperă a literaturii muzicale universale.

Dar această vertiginoasă înaintare a fost posibilă numai după ce Mozart și Beethoven au știut să îndrume simfonia spre acea orbită unde procesul de abstractizare și totodată de concretizare a formei clasice și a mesajului clasic, deci a conținutului de idei în totalitatea elementelor sale de manifestare au ajuns să atingă treapta ordonării și legiferării călăuzitoare. Această situație se conturează și se impune ca atare în practica compoziției, la hotarul dintre se-

Scanned with OKEN Scanner

colele XVIII și XIX, cînd Beethoven preia ștafeta unei idei pe care o va duce din victorie în victorie, odată cu proiectarea unei creații de referință care este *Simfonia întîi, în Do major, opus 21.*

Dacă prin intermediul primei simfonii Beethoven respectă fidel canoanele stabilite, apoi în *Simfonia a doua, în Re major, opus 36,* terminată în anul 1802, el precizează o direcție care va culmina în *Simfonia a noua.* Introducerea lentă la prima parte, terenul confruntării unor motive generatoare condensate, este străbătută de un conflict orchestral abia stăpînit, înlăuntrul căruia obiectivitatea clasică este pusă în cauză tocmai de intensitatea emoției, a trăirii și expresiei subiective. Și astfel, prin noblețea expresiei, *Simfonia a doua* se arată a fi marele prolog la un întreg, încheiat prin ultima creație beethoveniană de acest gen, încheiat dar totodată negreșit deschis, deoarece soluția adoptată în ultima parte din *Simfonia a noua,* în raport cu soluția menținută și adîncită în primele trei părți, implică reveniri și precizări în alte posibile acte de creație. În această gigantică deschidere de sistem de compoziții care este *Simfonia a doua* se destăinuie eul compozitorului, la ceas de cumpănă, însă și voința de reprezentare a unei problematici intrinsec muzicale. Propriu-zis, Beethoven compară diferența specifică dintre estetica sonatei clasice și estetica simfoniei clasice, negînd în esență această diferență, făcînd-o cirmustanțială în funcție de componența numerică și timbrală a ansamblului menit să interpreteze muzica în sine, care rămîne sub aspectul mesajului de idei și al desfășurării temporale una și aceeași, fie ea cîntată de orchestra de coarde însoțită de două flaute, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, două trompete și timpani, fie de pian, violină și violoncel.

De altfel și *Simfonia a treia, în Mi bemol major, opus* 55, reflectă prefaceri structurale, petrecute în ansamblul creației beethoveniene pe parcursul anilor 1803 și 1804.

Îndeosebi pe tărîmul sonatei, al ciclului de mișcări îndeaproape intercondiționat, Beethoven insistă asupra lărgirii și varierii formelor dezvoltătoare, asupra simfonizării în spirit a desfășurării și punerii instrumentale în pagină. Ca atare, tematica primește o substanțialitate încă mai reliefată, o pregnanță sporită ; prin arcuirea puternică a frazelor și diversificarea hotărîtă a procedeelor compoziționale, valențele materiei tematice și a nucleelor elementare se fac mai puternic remarcate.

Văzînd consensul general al epocii în acțiunea de dramatizare intensivă a sonatei și a varietăților acesteia inclusiv simfonia, Beethoven extinde părțile întregului la proporții monumentale (chiar și acolo unde comprimă numărul părților constitutive), asi-

Scanned with OKEN Scanner

gurînd-le totodată o măreţie clasică, de inspiraţie barocă. Simfonia devine o frescă orchestrală de mari dimensiuni, principiul organicităţii maxime dominînd întregul ca şi părţile sale în amănunt corelate. Multiformitatea înveşmîntării instrumentale a temei principale din finalul *Simfoniei a treia* şi polifuncţionalitatea acesteia în lucrări de genuri diferite arată o dată în plus unitatea fenomenologică a evenimentelor muzicale. Faimoasa temă purtată de basul ei nu mai puţin celebru apare mai întîi în muzica baletului *„Creaţiunile lui Prometeu"*, orchestrată — la numărul XVI al partiturii, Finale, Allegretto — pentru cvintet de coarde, cîte două flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, doi corni, două trompete şi timpani, pntru a apărea în acelaşi timp şi în cadrul celor *12 Contradansuri* — numărul şapte —, instrumentate pentru două violine şi bas, alte instrumente, de suflat, putîndu-se adăuga la alegere într-o progresie aritmetică. *Variaţiunile opus 35*, cincisprezece la număr şi încoronate de o fugă elaborată cu greu, puteau lua şi calea unei sonate pentru pian, a unei muzici pentru oricare ansamblu instrumental însă edificată după schema formală a sonatei clasice, fiindcă însăşi fuga pe trei voci de aici pare a fi concepută şi construită mai degrabă în spiritul sonatei clasice decît în cel al fugii de inspiraţie şi motivaţie barocă. Felul în care aceasta se pierde prin contopire şi nu mai apare ca atare în cele două suprafeţe de fugato din finalul *„Eroicii"* indică tendinţa către o sinteză larg cuprinzătoare, spre recompunerea acţiunii muzicale. În consecinţă, Beethoven pune în perspectivă prin *Simfonia a treia* un nou şi particular organ al gîndirii simfonice, un alt etalon de măsură a grandorii şi vîltorii orchestrale.

Sub aspect tipologic, *Simfonia a patra, în Si bemol major, opus 60* pare a fi în lumina acestei experienţe o exegeză asupra naturii şi limitelor simfoniei tradiţionale, o apreciere conclusivă cu privire la evoluţia simfonismului clasic în genere şi a celui vienez în special. Unicitatea ei este indiscutabilă ; dar dintre toate simfoniile lui Beethoven, aceasta pare a stabili legăturile cele mai evidente cu lumea simfoniilor lui Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn şi Mozart, cu estetica sonatei clasice „vechi". În anul 1805, cînd emanciparea atitudinii subliniat romantice era mai pretutindeni în curs, în genurile muzicale scenice precum şi în partiturile orchestrale de orientare programatică, Beethoven accentuează voit tocmai simplificările artei clasice, limpezită şi ajunsă la apogeu. Totodată, Beethoven încorporează simfoniei precumpănitor nonconflictuală cum este *Opus 60*, elemente liric expansive şi calm-narative, specifice concertelor sale instrumentale, unde orchestrei îi revine adesea funcţiunea corului comentator. În plus, *Simfonia a patra*

Scanned with OKEN Scanner

prilejuiește o punere în perspectivă a problematicii din cvartetele de coarde aparținînd perioadei medii și tîrzii. Astfel se formează în sfera creației beethoveniene o polaritate a clasicității idealizate, în care se înscrie trecutul muzicii pentru a se transmite viitorului. Din acest punct înalt al sintezelor înnoitor-conservatoare va porni în bună măsură evoluția simfoniei postbeethoveniene.

În acest moment însă, viziunea lui Beethoven asupra creației următoare de acest gen este formată, în parte fixată în prealabil pe file de partitură. *Simfonia a cincea, în do minor, opus 67* continuă linia afirmată în *„Eroica"*. Calitativ nouă este aici muzica primei părți, prin edificarea unui întreg pe temeiul unei singure celule generatoare, mărturie copleșitoare privitoare la forța principiului fundamental al unității concrete. O astfel de demostrație, care a preocupat la vremea respectivă marile personalități creatoare ale Renașterii și Barocului nu a putut fi dusă pînă la capăt, în interiorul unor forme muzicale de mari dimensiuni și tematic dezvoltătoare prin definiție decît pe tărîmul passacagliei și al fugii bachiene. Beethoven finalizează o idee cardinală a istoriei muzicii, conferindu-i o rezolvare atît de organică și frumoasă, încît orice repetare a ei, din 1808 încoace, s-a vădit iluzorie, spulberată de unda de șoc a originalului beethovenian.

Simfonia a șasea, în Fa major, opus 68 — „Pastorala" —, scrisă în vara anului 1808 la Heiligenstadt, în localitatea în care cu șase ani în urmă luase ființă *Simfonia a doua,* este simbolul acelui gen de „Sinfonia caratteristica" căruia autorul s-a văzut repede îndemnat să-i adauge specificația : „Mai mult exprimarea senzației decît pictură". Cartea iluministului Christian Sturm poate fi considerată prin alcătuirea ei calendaristică și conținutul adecvat ca sursă de inspirație sub raportul trimiterilor la natură și destin, al implicațiilor filosofice pe care le poartă această muzică cu suficiente trăsături poematice. Cu toate acestea, Beethoven îngrădește după cum am văzut mai înainte accepțiunile banale ale programatismului atît de căutat în viața muzicală a timpului. Înainte de toate, compozitorul face ca muzica lui să corespundă unor imagini ideale și totodată să izvorască din dinamica psihică, din bucuria contemplației calde. Acest sentiment al naturii și conștiința profundelor legături dintre sufletul omenesc și realitatea înconjurătoare vibrează în muzica lui Beethoven, mai amplu și mai stăruitor decît oricînd atunci cînd muzicianul subliniază cu emoție : „Este ca și cum, la țară, fiecare pom mi-ar grăi".

Beethoven leagă virtual prin această capodoperă *Anotimpurile* cîntate de Vivaldi și de Haydn, de lumea muzicii sale, deschizînd cale liberă poeticii orchestrale și descriptivismului romantic, confi-

Scanned with OKEN Scanner

gurate — prin referire la estetica „Pastoralei" — de Weber și Berlioz, luminînd în continuare drumul unor creatori ca Liszt, Franck și Wagner, sau Strauss și Debussy.

Două simfonii gemene străjuiesc trecerea spre ultima perioadă de creație : *Simfonia a șaptea, în La major, opus 92* și *Simfonia a opta, în Fa major, opus 93*. Ambele au fost concepute de Beethoven în anul 1809, pentru a fi desăvîrșite apoi în anul 1812, la începutul verii și respectiv în plinul toamnei. Ele se alătură altor creații de mare prestanță și înaltă valoare artistică, ca de pildă : *Concertul al cincilea — Imperialul — pentru pian și orchestră, în Mi bemol major, opus 73* (1810), *Trioul pentru pian, violă și violoncel, în Si bemol major, opus 97* (1811) și *Sonata pentru pian și violină, în Sol major, opus 96* (1812). Ca gen și formă, sub aspectul dramaturgiei și arhitectonicii muzicale, simfonia se identifică din nou cu sonata, ceea ce implică eliminarea elementelor de ordinul suitei, al tabloului sau scenei cu sens figurativ, a caracteristicului declarat. Simfonia se retrage în incinta sonatei, înțeleasă fiind ca sonată de efervescență și dinamică simfonic, explosiv orchestrală dar mai presus de orice ca sonată pur instrumentală, ba chiar pe alocuri ca sonată cameral-orchestrală de tip concertant. Exteriorizării trăirii — în *Pastorala* — îi corespunde acum (prin distanțare obiectivizantă) interiorizarea și transfigurarea poetică a trăirii. Dramaturgia simfonică cunoaște o transformare evidentă și la nivelul scriiturii orchestrale, a dozajului sonor și a regiei timbrale, în ideea precumpănirii înțelepciunii asupra pasiunii, în ideea favorizării atitudinii idealizat-clasice, a expresiei obiectivate în comparație cu atitudinea intempestiv-romantică, cu efectele colaterale ardent-subiective. Culorile sonorităților orchestrale devin mai limpezi, mai pure, mai blînde și învăluitoare. Imaginea sonoră prinde transparența pînzei de păianjen, absolut tot ce se află tematic în vibrație se aude și se distinge, într-un spațiu orchestral de excepțională adîncime.

Ecoul furtunilor se stinge, cedînd înaintea văpăilor de melodie și armonie, înaintea valurilor de ritm prin tăria noului ton epic care poartă totodată o căldură de expresie miraculoasă. Dimensiunile monumentale de odinioară se reduc întrucîtva, bun prilej pentru concentrarea și varierea expresiei aureolate de rațiune. Asperitățile se netezesc, simetria formelor și a segmentelor constituante arată aplicarea unui etalon de măsură știut doar de Beethoven, cel ce adună polifonia unor secole în poemul sonor de esență epică, care este partea a doua din *Simfonia a șaptea*.

Simfonia a opta este — metaforic vorbind — orga timpurilor beethoveniene, adică acel organism viu și extrem de sensibil, care

Scanned with OKEN Scanner

permite cunoașterea prin reflex a mutațiilor petrecute în matca activității de creație. Beethoven urmărește de bună seamă o înnoită contopire cu tradiția, cu valorile cele mai înalte ale genului. Absorbția unor elemente motivice de maximă generalitate precum și recurgerea la procedee larg utilizate, denotă o înfrățire spirituală cu înaintașii lui în ale compoziției, precum și aspirația firească spre o accesibilitate cît mai pronunțată.

Această muzică însorită și strălucitoare, veselă și sărbătorească pune în evidență vitalitatea excepțională a esteticii muzicale beethoveniene, capabilă să genereze astfel de alaiuri și astfel de jocuri orchestrale festive și joviale deopotrivă, cum sunt cele reunite în finalul *Simfoniei a opta*.

De aici pornește înalta solie spre țărmurile viitorului, din acest climat clasic își vor lua zborul nu peste multă vreme simfonii primăvăratice cu simboluri de cîntec romantic, semnate de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy și Robert Schumann.

În luna mai a anului 1812, cînd *Simfonia a șaptea* exista ca partitură, iar *Simfonia a opta* se afla în preajma definitivării, Beethoven anunță că lucrează totodată la o a treia *Simfonie, în re minor*. Întrebare va rămîne de-a pururi dacă este vorba de viitoarea *Simfonie a noua,* în forma pe care o știm, sau de proiectul altei simfonii, căreia nu i-a venit vremea. În vederea unei plănuite călătorii la Londra și a unor concerte la Societatea filarmonică — sosirea fiind prevăzută a avea loc „cel mai tîrziu în prima jumătate a lunii ianuarie“ (1818), Beethoven anunță într-o scrisoare din 9 iulie 1817 către Ferdinand Ries : „Cele două simfonii mari, special compuse, vor fi terminate pînă atunci, iar ele vor fi și vor rămîne proprietatea exclusivă a Societății“. Dar și aceste planuri se năruie. Proiectele anului 1818 prevăd o simfonie în moduri vechi, unde „în ultima piesă sau chiar în Adagio își fac apariția vocile umane“. Mai înainte, prin 1812, Beethoven imagina o *Uvertură cu cor,* folosind fragmente din *Oda bucuriei* de Schiller, pe care nu o realizează, cum nu a dus la capăt cantata *Europens Befreyungsstunde,* începută în 1814 pe versurile unui autor necunoscut, gîndită ca un imn închinat ceasului de liberare a Europei. Beethoven cunoaște *Oda bucuriei* de Schiller — scrisă la Dresda, în 1785 și publicată în anul următor în cel de al doilea număr al revistei *Rheinische Thalia* — cel tîrziu din anul 1792, cînd își propune transpunerea ei în muzică. În vara-toamna anului 1822 apare într-un caiet de schițe : „Sinfonie allemand, fie cu variațiuni după corul Slavă ție stea curată... fie și fără variațiuni. Încheierea simfoniei cu muzică turcească și cor cîntat“. „Muzică turcească“ înseamnă aici folosirea unui ansamblu de instrumente de percuție

— Janitscharenmusik —, care își făcuse intrarea în genurile muzicale superioare, în genurile scenice — *Ifigenia în Taurida* de Gluck sau *Răpirea din Serai* de Mozart — și orchestrale — *Simfonia militară* de Haydn și *Victoria lui Wellington* de Beethoven. Este deci probabil că marele muzician a meditat asupra a două lucrări deosebite ; asupra unei „simfonii germane", cu cor — și tocmai pregătirea și intrarea corului pare să fi constituit o grea problemă — și a alteia pur instrumentale, destinată Societății filarmonice din Londra.

Simfonia în re minor, opus 125 — Simfonia a noua — a luat ființă în anul 1823, după ce Beethoven a ales — în 1822 — versurile lui Schiller în vederea susținerii părții a patra. Din *Oda bucuriei,* ce cuprinde optsprezece strofe, dintre care nouă sunt strofe de cor, compozitorul transpune în muzică doar șase strofe, anume prima, a treia, a cincea, a opta, a doua și a șasea, renunțînd deci la intenția, nutrită trei decenii mai înainte, de a reprezenta în muzică întreaga *Odă.* La 15 martie 1824 el vestește : „O nouă mare simfonie, care are un final în care apar voci cîntate, solo și coruri, pe cuvintele nemuritoarei *Ode către bucurie,* concepută într-un gen ca *Fantezia pentru cor și pian,* însă mult mai amplu realizată decît aceasta". Și astfel, referindu-se la *Fantezia pentru pian, cor și orchestră, opus 80,* rod al anilor 1808—1809, Beethoven circumscrie problematica simfoniei sale care avea să rămînă ultima.

Privită în contextul larg al evenimentelor contemporane și în ansamblul tradiției constituite, înțeleasă în toiul vieții literare și al filosofiei incandescente care proslăvea dominația universală a rațiunii, *Simfonia a noua* se cere definită ca o vastă și impunătoare creație muzicală clasică, drept concluzia completă asupra noilor idealuri liberatoare, formulate de exponenții iluminismului. Beethoven durează în arta sunetelor o operă integrală ce corespunde în planul literaturii clasice germane creației lui Schiller și Goethe, celei făurite de ei de-a lungul anilor 1794 și 1805. Observînd atributele și dimensiunile dramei clasice, participînd la conținutul etic evidențiat acolo și subliniindu-l în modalități specifice, Beethoven conferă simfoniei accepțiunile manifestului umanist. Însăși adeziunea deplină la conținutul versurilor lui Schiller, precum și potențarea sensurilor poetice prin măreția cuvîntului cîntat exprimă necesitatea concretizării categorice și programatice a problematicii de natură clasic umanistă (aceasta mergînd pînă la schimbarea unor cuvinte, pînă la alegerea unor expresii mai radical-actuale). Aici însă, și îndeosebi în părțile pur instrumentale se impune din nou observația făcută de Beethoven odată cu imaginarea *Pastoralei :* „Orice pictură pierde în efect, după ce a fost împinsă prea departe

Scanned with OKEN Scanner

în muzica instrumentală". Reprezentarea în formă a problematicii pur muzicale din primele trei mari blocuri de mişcări pare a fi menită nu atît zugrăvirii unor idei legate de concreteţea cuvîntului, cît mai ales ilustrării în sunet a unei puteri de imaginaţie formidabilă.

Marile mituri ale timpurilor par a se integra în această răscolitoare cîntare închinată omului, bucuriei şi înfrăţirii popoarelor.

„Toţi pe lume fraţi noi suntem". În lumina acestui crez se modelează şi se desfăşoară momentele şi valurile muzicii, ca o devenire necontenită din adîncurile meditaţiei înfrigurate pînă la înălţimile entuziasmului general ; spre întărirea acestui adevăr converg marile acţiuni din cuprinsul părţilor întregului. Apoteoza coral-orchestrală este simbolul împlinirii ; marea chemare adresată lumii răsună pentru a dăinui în timp şi spaţiu, în conştiinţa omenirii :

„Cine ştie ce-i iubirea
Lîngă noi cîntînd va sta".

Acesta este mesajul lui Beethoven, mesajul muzicii perene.

Simfonia a noua poate fi interpretată prin perspectiva dominantelor filosofice conţinute în *Imnul* lui Schiller. În consonanţă cu aceste dominante clare se poate stabili şi o linie de continuitate poetic-filosofică şi muzical-tematică, pornind de la liedul *Gegenliebe* (pe versuri de Bürger), scris de Beethoven prin anii 1794—1795 ; motivul iubirii, încorporat în acest lied, reapare între altele în ***Fantezia pentru pian, cor şi orchestră*** şi apoi în finalul din ***Simfonia a noua,*** sîmburele melodic sădit într-un enunţ găsindu-şi încoronarea în marele imn, în salba şi iureşul crescînd al cînturilor finale. Succesivitatea momentelor devenirii se oglindeşte în simultaneitatea şi convergenţa proiecţiilor conclusive, care implică prin felul lor de a fi şi un anume sens retrospectiv, luminări rapide în trecutul îndepărtat, menite însă să concure la înscrierea în prezent a unei memorii vibrînde. Dinamica părţii a patra, încleştatele lupte ale compozitorului cu sine însuşi — cauzate de introducerea unor texte şi variante de texte proprii în zona dificilă a recitativelor de deschidere şi a variaţiunilor solemn pregătitoare, încheiate prin eliminarea acestor încercări insuficient de poetice, prin limitarea strictă (şi liberatoare de povară) la versurile lui Schiller —, apoi insistenţa asupra necesarelor conexiuni tematice faţă de muzica şi semnificaţia părţilor precedente, toate acestea subliniază o fierbinte dorinţă de realizare şi necurmată veghere a unei unităţi conceptuale a totului artistic, aprioric săpată în profilul întregului ciclu de mişcări.

Scanned with OKEN Scanner

Din perspectiva dominantelor de natura formei muzicale, a arhitectonicii de ansamblu precum și a particularităților de gen, *Simfonia a noua* se înscrie întru totul în sfera esteticii sonatei clasice. Pe de o parte nu se poate trece cu vederea faptul că suprafețe considerabile din gigantica primă parte — într-o formă de sonată de proporții uriașe — sunt schițate odată cu *Sonata de pian opus 106*, în intervalul de timp dintre lunile septembrie 1817 și mai 1818, într-o vreme în care Beethoven elaborează un *Preludiu* (Adagio molto) legat de o *Fugă* (Allegro) *în re minor, pentru două violine, două viole și violoncel*, tema fugii fiind reluată și aprofundată în cea de a a doua parte din *Simfonia a noua*, Molto vivace. Tema trioului fugat din acest scherzo de excepție trece însă nu numai prin susamintita fugă, ci și prin schițele din 1815 la ultima *Sonată pentru pian și violoncel, opus 102 nr. 2*. Pe de altă parte sunt de accentuat consensurile specifice noii forme de sonată de tip beethovenian, care prevede nerepetarea expoziției și trecerea nemijlocită în secțiunea destinată dezvoltării tematice în valuri, similar cu starea învederată în *Sonata de pian opus 57 — Appassionata* — precum și în *Cvartetul de coarde opus 95 — Serioso*. Mărirea la maximum a orchestrei mari, cuprinzînd acum flautul mic, al patrulea corn, trei tromboane, trianglul și toba mare, nu face decît să lumineze și mai puternic contrastele posibile într-un cîmp sonor lărgit și divers populat în registre numeroase și mobile. De altfel complexele forme din părțile pur instrumentale ale *Simfoniei a noua* — Allegro ma non troppo, un poco maestoso ; Molto vivace ; Adagio molto e cantabile — sunt de o limpiditate formală exemplară. În aceste magnifice construcții simfonice nu apare nici un criteriu de formă muzicală care să nu fie prezent în creațiile premergătoare, edificate prin referire la schema formală a sonatei clasice de referință beethoveniană. La fel, blocul de mișcări al finalului, oricît de bogat în aspecte contrastante, în opoziții de mesaj și de formă concretă, nu conține în fond alte elemente de ordinul desfășurării monofon-recitativice și polifon-fugate decît cele vehiculate și pînă acum, făcînd nu numai trimitere la experiența dobîndită în *Missa solemnis* ci și la cea acumulată odată cu scrierea *Cvintetului cu două viole, opus 29* și a *Cvartetului de coarde opus 59 nr. 3*, precum și prin *Cvartetul de coarde opus 127*, care se conturează în timp ce *Simfonia a noua* își așteaptă desăvîrșirea. Nu este mai puțin semnificativ că în timpul lucrului la „Simfonia cu coruri" care nu urma să fie ultima, Beethoven acceptă comenzi privind nu mai puțin de șase cvartete de coarde, care nici ele nu urmau să fie ultimele în vremea compozitorului. Privit din perspec-

Scanned with OKEN Scanner

tiva ciclurilor de mișcări concretizate în „ultimele" cvartete de coarde, în *Opus 127, 130, 131, 132* și *135*, ciclul de mișcări care constituie *Simfonia a noua, opus 125* se înscrie în una și aceeași lume de forme, bazate în mare pe criteriul expoziției, al repetiției expoziției, al dezvoltării și reprizei tematice. În această înțelegere — și îndeosebi în lumina formelor din *Opus 130* (în varianta originară, cu Marea fugă), *131* și *132* —, conglomeratul de forme care este finalul din *Simfonia a noua* poate fi lesne aproximat la o formă de sonată-fugă, însoțită de secțiuni variaționale, introductive și conclusive, configurate în ansamblul lor pe temeiul principiului clasic după care repetiția întărește senzația de închidere a formei de sonată, pe cînd contrastul întărește senzația de deschidere și arcuire variată a segmentelor. Prin urmare, tot ceea ce se ivește în dimensiunile creațiilor beethoveniene tîrzii se lasă redus în esență la schema formală a sonatei ca ciclu de mișcări unitar și de aici încă mai departe la schema formală a primei părți de sonată, în funcție de care se proporționează și se stabilește în echilibru restul părților și implicit al formelor convergent reunite în ciclu.

Definitivînd accepțiunile sonatei clasice, a formei de sonată deopotrivă unitară și bogat diferențiată în varietatea teoretic infinită a reprezentărilor și întruchipărilor concrete, Beethoven tinde să clarifice aspectele din ce în ce mai complexe ale unicatelor artistice, să simplifice principiile fundamentale. Simplificarea este prezentă ca idee chiar și acolo unde lucrurile se complică parcă la infinit, în reuniunile de compoziții tematic interdependente de felul *Marii triade opus 130, 131* și *132*, simplificarea exprimîndu-se la această înălțime amețitoare în cosubstanțialitatea tematică a formelor și ciclurilor diferite ca expresie, înfățișare, desfășurare și întindere. Contragerea în sonată a unor succesiuni multiforme — de pildă în *Opus 131* — ține de metodica și de mecanismele acestei simplificări complicate. Ultimele cvartete răspund într-un fel la ceva care nu a mai putut avea loc, dar care a fost foarte dorit de Beethoven. În cauză este o posibilă revizuire și reeditare a întregii sale opere de pînă acum, și completarea acesteia, deci extinderea unui univers de atîta vreme în reală expansiune. Beethoven optează pentru casa de editură Peters din Leipzig, menționînd în oferta din 5 iunie 1822 — care din păcate rămîne fără răspuns afirmativ — între altele : „Mai mult decît orice însă îmi stă la inimă realizarea unei ediții integrale a lucrărilor mele, deoarece aș dori să efectuez aceasta în timpul vieții mele. Am primit destule oferte, însă s-au ivit piedici pe care nu le-am putut înlătura precum și condiții pe care nu am vrut și nu am putut să le îndeplinesc ; aș îngriji și revizui complet întreaga ediție în doi ani, posibil cu aju-

Scanned with OKEN Scanner

torul necesar într-un an sau într-un an și jumătate, adăugînd totodată la fiecare gen de compoziție o nouă lucrare, de pildă la variațiuni o nouă lucrare variațională, la sonate un nou op de sonate, și tot așa mai departe cît o nouă compoziție pentru fiecare gen din care am mai livrat ceva..." Un astfel de proiect al unei ediții de autor, într-o nouă redactare, definitivă și întregită în asemenea măsură, pornind de la nivelul acumulărilor existente în 1822 și a proiectelor purtate în minte, ar fi însemnat fără îndoială o împlinire cu efecte imprevizibile. Probabil însă că odată cu o astfel de ediție integrală de autor, teoria și estetica sonatei clasice ar fi primit precizări de mare preț, prin simplificările operate la scara întregului, a unui întreg de neînchipuit, care ar fi primit nu numai noi cvartete de coarde și poate noi simfonii și concerte, ci și sonate de tot felul, pentru pian solo, pian și violină, pian și violoncel, ducînd poate chiar la contragerea unor cicluri mai vechi, la eliminarea sau substituirea unor mișcări sau secțiuni. În ideea speranței aevea nutrite în perfecționarea operei artistice poate fi înțeleasă și prețuirea de o viață a lui Beethoven arătată îndeosebi ultimului rînd de vers din *Opferlied,* creație a lui Friedrich von Matthisson, pentru ultimul cînt redactat în vara anului 1824 și proiectat într-un cadru coral-simfonic cu voce de soprană solistă, care zice :

„Dăruiește-mi ca tînăr și ca moșneag
La casa părintească, o Zeus,
Frumosul odată cu binele".

Adăugarea frumosului la bine este deviza lui Beethoven în ultimii săi ani de viață, mărturisită ca atare, dar totodată esența poeticii sale muzicale și cheia simbolicii sădite în șiruri uriașe de opere măiestre. Și poate tot în această ordine de idei se lasă închipuită problematica dialogului pe care l-a purtat la începutul lunii mai 1823 poetul Franz Grillparzer cu veneratul Beethoven, cunoscîndu-se — din caietele de conversație — doar răspunsurile lui Grillparzer, la un șuvoi de cuvinte ale muzicianului :

„Melodia versurilor am învățat-o prin intermediul muzicii".

„Muzica este singura artă care a fost inventată în timpurile mai recente".

Epoca muzicii clasice este definită în întregul ei odată cu devenirea și împlinirea practic-compozițională a esteticii sonatei clasice, concretizată în genuri muzicale diferite precum și în creații extrem de variate ca mesaj artistic și formă arhitectonică de ansamblu, sub aspect stilistic și tipologic, al problematicii și semnificației

Scanned with OKEN Scanner

culturale. Istoria sonatei clasice ca ciclu de mişcări instrumentale este istoria dezvoltării tipurilor melodice şi ritmice, unite în armonie şi puse în mişcare în planuri de voci investite cu sens artistic şi forţă de comunicare emoţională. Reprezentarea în formă a voinţei şi capacităţii de creaţie este însăşi construcţia sonoră în totalitatea părţilor deosebite, proiectată într-o partitură generală pentru a lua întrunchiparea concretă dată de actul de interpretare.

Estetica sonatei clasice se identifică deci cu felul de a fi al fiecărei lucrări în parte, cu proprietăţile şi virtuţile artistice reale, fie că în cauză se află una din primele sau dimpotrivă una din ultimele sonate de Haydn, Mozart sau Beethoven, *Sonata Kreutzer, opus 47* — care poartă în pagina de titlu avertismentul : „...scritto in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto" — sau *Simfonia a noua, opus 125*. Pe această cale se poate urmări descrierea analitică şi estetică a fiecărei lucrări de expresie clasică, ţinînd însă seamă de observaţia extrem de pertinentă, făcută de Richard Wagner în importanta lui scriere *Oper und Drama :* „Mozart începea lucrările sale simfonice cu întreaga melodie pe care, ca în joc, o descompunea în bucăţi mai mici ; creaţia specifică a lui Beethoven începea cu aceste bucăţi descompuse, din care edifica în faţa ochilor noştri construcţii tot mai bogate şi mai mîndre". În această înţelegere a unităţii contrariilor poate fi cuprinsă evoluţia gîndirii şi construcţiei muzicale, deopotrivă de la Mozart la Schubert cît şi de la Bach la Haydn şi Beethoven, întrepătrunderea dintre fugă şi sonată, dintre formele contrapunctice şi monodice, dintre stilurile severe şi libere. În matca acestor deveniri apar succesiv formele de maximă complexitate — variaţiuni infinite în dimensiunile unor metamorfoze continue şi a unor sinteze conceptuale — realizate de Beethoven în atotcuprinzătoarele *Sonate pentru pian opus 101, 106, 109, 110* şi *111* şi *Cvartete de coarde opus 127, 130, 131, 132* şi *135*.

Înterpretarea muzicologică a marii deveniri înlăuntrul epocii clasice şi în consensul esteticii sonatei clasice rămîne o temă eternă, oricînd deschisă şi entuziasmantă. Cercetarea este îndemnată să pătrundă domenii şi faţete încă prea puţin ştiute, să valorifice posibile surse inedite, fără să coboare într-o anecdotică măruntă şi foarte nesigură sau complet stoarsă de vlagă, în regiunile pîcloase ale speculaţiei extramuzicale. Cunoaşterea la obiect are desigur de cîştigat prin aflarea temelor la ordinea zilei în pragul marilor împliniri clasice, prin luminarea construcţiilor finale în opera de autor a unor făurari ca Haydn, Mozart şi Beethoven. O astfel de întreprindere înseamnă proiectarea direcţiilor de dezvoltare în viitor, luînd ca punct de plecare stadiul esteticii sonatei înalt clasice con-

Scanned with OKEN Scanner

solidată ca atare, adică contemplarea epocii clasice din mijlocul ei, condiţie respectată în întreaga lucrare de faţă. Pentru a accentua în încheiere încă o dată un astfel de mod de înţelegere a devenirii generale în ansamblul aspectelor ei particulare, alegem postulatele lui Christian Friedrich Daniel Schubart, formulate la sfîrşitul părţii istorice din *Idei la o estetică a artei sunetelor* (1784), care rezumă problemele prezentului şi cele ale viitorului apropiat în următoarele fraze care au stat fără doar şi poate în atenţia tuturor : „Referitor la gustul muzical din Europa contemporană trebuie spus că acesta este încă cu adevărat mare şi se ridică deasupra tuturor lucrurilor gîndite sau scrise vreodată despre muzică. (...) A fost odată o vreme în care cu multă neruşinare s-a afirmat că nimic nu ar mai fi rămas de făcut. Deoarece nici o artă nu se lasă mai puţin epuizată decît muzica, deoarece domeniul armoniei este universul şi pot fi imaginate încă infinit de multe piese muzicale, instrumente şi mişcări, se vede de la sine cît de nefilosofică este o astfel de afirmaţie. Deoarece gustul comicului a produs mari dezastre printre noi, ar trebui însă ca principala noastră strădanie să se îndrepte în direcţia îngrădirii pe cît posibil a acestuia, pentru a face din nou loc seriosului, eroicului şi tragicului, pateticului şi sublimului. [...] Pe de o parte nu trebuie scormonit atît iar pe de altă parte nu trebuie luată în rîs toată teoria ; arta muzicii trebuie desigur simplificată dar nu şi gonită nudă afară în lume. Îndeosebi ar fi necesar aflarea unui nou ritm ca nu cumva mereu prezentele cezuri să determine instalarea monotoniei în arta sunetelor. În fine trebuie inventate noi forme sonore, vechile specii metrice din nou puse în circulaţie, melodiile populare studiate mai exact precum şi compuse şi valorificate cu raza geniului în suflet, atunci arta sunetelor va dobîndi nu numai vechea ei demnitate şi măreţie, ci va atinge repede un punct în soare, mai înalt decît cele pînă la care a fost purtată în zbor pînă acum".

Frumoasa conducere a ideilor muzicale conferă aşadar substanţă şi obiect sonatei clasice în totalitatea modurilor ei de manifestare. Şi aici, în lumea complexelor organisme sonore se adevereşte legea că în timpuri diferite aceleaşi forme exprimă lucruri diferite. Noutatea elementelor care se adaugă în planul mesajului artistic şi al construcţiei de ansamblu comportă la rîndul său mereu alte treceri prin procese fine şi multiforme de selecţie şi învestire. Tot aşa, schema formală a sonatei clasice — unică în fiecare caz, deci nerepetabilă identic chiar la nivelul configuraţiilor de acest ordin, necesar artistic semnificative — rămîne în fond nu mai mult dar nici mai puţin decît mijloc de manifestare al forţei de coeziune, activă

Scanned with OKEN Scanner

între idei muzicale puse în mișcare, precum și între reuniunea de factori care conferă relief și existențialitate desfășurărilor în totalitatea lor artistică și în concretețea lor expresivă.

În această înțelegere a fenomenelor generale și a evenimentelor caracteristice care au marcat epoca muzicii clasice este posibilă sesizarea fibrelor fine care leagă efectiv o sonată timpurie de Carl Philipp Emanuel Bach de o sonată tîrzie de Beethoven. Acesta este drumul care unește tehnica vechilor instrumente laice cu claviatură, de tehnica modernelor instrumente cu claviatură, măsurînd deci distanța străbătută între *desenul muzical* (lipsit de colorit sau dimpotrivă reprezentat în contraste prea dure și fără valori de trecere între registrele clavecinului) și *realizarea culorilor la instrument* (odată cu inventarea și perfecționarea atotnovatorului Forte e Piano, fără registre, la care varierea forței de articulare și a modului de atac hotăra conturul și culoarea sunetului). Frumoasa conducere a vocilor înseamnă de aici încolo dezvoltare și împlinire în culoare sonoră, în reliefuri și planuri timbral specificate. Astfel se revarsă efluviile culorilor instrumentale, venite din abstractul *Artei fugii* pentru a cunoaște concretul *Marii fugi*, al *Simfoniei Jupiter* și a *Creațiunii*.

Istoria esteticii sonatei clasice mărturisește numeroase atitudini stilistice personalizate și expresiv accentuate, întruchipări și ipostaze distincte. Oricît de diferite ar fi însă modalitățile de întruchipare, a mesajului artistic și implicit aspectele de limbaj, creațiile instrumentale simfonice, concertante, camerale sau solistice cu adevărat clasice, definitorii în cadrul epocii cărora aparțin, se înscriu într-o unitate supraordonatoare, imensă, de singulară măreție în cultura modernă a umanității.

Contemplarea acestui univers de muzică vie constituie de fiecare dată prilej de bucurie, chiar dacă cuprinderea și străbaterea lui în totalitate cere eforturi considerabile, consecvență înainte de toate și dragoste de frumos, de adevăr artistic. Dar intrarea în acest cosmos în vibrare este posibilă prin poarta deschisă de oricare dintre semnificativele creații clasice participînde la estetica sonatei clasice. Această magnifică posibilitate se învederează la scara vieții ca o melodie infinită și veșnic armonioasă.

Concluziile suscitate de problematica în cauză au fost răsfirate pe parcursul tratării însăși, a comparațiilor efectuate din unghiuri diferite. Astfel putem să ne rezumăm la cîteva puncte esențiale, atotcuprinzătoare pe cît posibil. Derivarea prin concentrare și finisare a sonatei ca formă și ciclu de mișcări — în ipostazele ei concrete de sonată solo, sonată cu pian, trio, cvartet, cvintet, sextet, septet, octet, concert instrumental, simfonie concertantă, simfonie

Scanned with OKEN Scanner

orchestrală (sau simfonie cu soliști și coruri, la modul cu totul excepțional) — din mulțimea eterogenă a muzicii de divertimento — cuprinzînd de asemeni serenada, casațiunea, muzica finală (Finalmusik) și altele —, așadar desprinderea din largul genului de divertimento a ordinii părților aferente formei de ansamblu ciclice, prilejuiește motivarea estetică și formală, principală și călăuzitoare a muzicii culte clasice. Estetica sonatei clasice se naște așadar din conglemeratele de genuri și forme sensibil nuanțate în loc și timp, numite divertimento, serenadă, casațiune, partită, sonată, muzică finală, deci din muzici ocazionale, oferite spre audiere (integral sau parțial) în interpretări circumstanțiale, prin intermediul unor ansambluri instrumentale variabile, cu preponderențe camerale sau orchestrale. În ordinea de succesiune a părților, liberă în funcție de cerințe și posibilități, în natura pliabilă și repliabilă a acestor cicluri de mișcări definitoriu laice se oglindește întreaga practică a timpului muzical, a epocii respective. Noua formă ciclică nu se impune ca un dat aprioric ci drept un cadru exterior care primește conținuturi schimbătoare și devenind în reprezentări artistice mai mult sau mai puțin particulare. Caracterul încă nelegat al succesiunii de părți în cadrul genului de divertimento favorizează reacția necesară, pre-clasică în direcționalitatea ei, care duce la stabilirea a ceea ce se poate numi natura intens organizată a noului tip de succesiune a părților, la substituirea vechilor forme bipartite monotematice prin noile forme tripartite bitematice. O estetică o înlocuiește pe alta, ambele existînd însă în paralel, cea înlocuită pătrunzînd în cele din urmă unele poziții cheie ale noii estetici, ducînd la configurarea unor simbioze cu identități distincte.

Continuitatea estetică în planul creațiilor lui Haydn și Mozart este *continuitatea lărgirii, perfecționării* și *particularizării sonatei ca formă* și ca *ciclu de mișcări* în interdependența lor cauzală. Estetica sonatei concordă cu devenirea în etape a „marii sonate", concept de prim rang care la timpuri diferite specifică tipuri de succesiune și structuri arhitectonice deosebite, care de asemenea desparte în cele din urmă mulțimea compozitorilor în clasici și clasiciști, fiindcă doar cîtorva le-a fost dat să atingă — și nu întotdeauna — idealul unității marelui întreg sădit în „marea sonată".

O primă totalizare a experienței faptice pare a se configura în sonatele pentru pian solo de Haydn și Mozart, scrise în anul 1773 și respectiv în anii 1774—1775, ele purtînd în chip original ecoul gîndirii simfonice, concertante și camerale, anticipînd însă totodată marea desfășurare de forțe care va veni pentru a se răspîndi pretutindeni. Ultima din cele *Șase Sonate pentru cembalo* (deci pentru un instrument cu claviatură care va fi în curînd pianul cu cio-

Scanned with OKEN Scanner

cănele sau piano-forte) semnate de Haydn în anul 1773 (şi editate în anul următor la Berlin şi la Viena), anume *Sonata în La major* (Hob. V. Grupa XVI, nr. 26 ; Ed. Peters, vol. III, nr. 33) prezintă o amplă formă de sonată în prima parte — Allegro moderato —, învestită cu o scriitură legată, savantă, contrapunctică şi bogată în soluţii contrastante. Ciclul de mişcări este aici însă lipsit de o parte lentă ; în locul acesteia apare un Menuetto al Rovescio de mare fineţe şi realizat cu iscusinţă impecabilă, deci o formă de specificitate contrapunctică în care desfăşurarea temporală a muzicii este egală ca desen şi structură formală cu recurenţa acesteia, principiu care se aplică cu aceeaşi rigoare şi în trio, după care menuetul se reia în întregime, deschizînd la rîndul lui calea unui final — Presto — foarte scurt, aforistic în felul lui de a fi. Numai că acest Menuetto al Rovescio mai apare, transpus cu un ton mai jos, şi în *Simfonia în Sol major, numărul 47,* din anul 1772. De mare interes sunt firește compoziţiile precedente ; *Sonata în Mi bemol major* şi *Sonata în Re major* (respectiv a cincea şi a patra a colecţiei din 1773), datorită echilibrului cu totul particular pe care le relevă, vor constitui modele. *Sonata în Mi bemol major* (Hob. V. grupa XVI, nr. 25 ; Ed. Peters, vol. III nr. 32) consacră tipul sonatei în două părţi opuse ca mişcare şi expresie — Moderato ; Tempo di Menuetto —, cuprinzînd două blocuri inegale ca întindere şi greutate, o amplă formă de sonată cu subsecţiuni măiestru articulate şi logic gradate în sens dezvoltător, ca şi un canon la octavă care, teoretic, ar putea merge la infinit, generîndu-şi noi şi noi segmente întregitoare, repetitive sau variinde. Aici se află punctul de intersecţie al unor drumuri, pornite de Haydn dinaintea anului 1760, care vor duce negreşit la aprofundări şi particularizări beethoveniene, la spargerea formei de sonată, a ciclului de mişcări, prin modificarea ordinii de succesiune a părţilor, prin varierea numărului acestora — contragere la două părţi a ciclului în *Sonatele opus 6, opus 41 nr. 1* şi *nr. 2, opus 54, 78, 90* şi *opus 111,* şi extindere la şapte părţi, în *Cvartetul de coarde în do diez minor, opus 131* —, ca şi prin introducerea principiului fugii în forma de sonată, opusă prin definiţie acestuia, de complet altă natură. Haydn proiectează deci ceea ce va fi peste trei decenii scriitura în stil mixt, constituită din elementele formei sonată şi ale variaţiunii libere, ambivalentă deci, comportînd în plus inserţii substanţiale de ordin fugat, adesea grefate pe fondul unei improvizaţii mijlocite, pe teme pre-enunţate sau pe compoziţii integral constituite. Funcţiunea de contrast a fugii sau a canonului în contextul formelor omofone ciclice, atît de asiduu studiate de Haydn în cvartetele de coarde ale anului 1772, se

Scanned with OKEN Scanner

generealizează acum sub raportul confruntării dintre formele muzicale ivite în sfera omofoniei precum și în cea a polifoniei, fugato-ul și canonul constituind mijloace caracteristice de interpolare a polifoniei în omofonie (Haydn, *Sonata în La major* și *Sonata în Mi bemol major*, precum invers episoadele omofone vor întrerupe și destrăma continuitatea fugii (lucru de negîndit în Baroc), de pildă în *Fuga* din *Sonata opus 110* de Beethoven.

Împreunarea extremului devine astfel obiect al concepției componistice progresiv extensive, implicînd alăturări puternic contrastante de ordin : liric-tragic ; senin-furtunos ; miniatural-monumental ; concentric-centrifug. În același suflu se înfățișează și extreme de genul coralului armonic notă contra notă și al contrapunctului de polifonii în planuri continue și discontinue, de felul recitativului liber și al avalanșelor ritmice necontenit cumulatoare, al expresiei obiectivate și suprasubiectivate (presupunînd o gamă de nuanțe și valori foarte largă). Contemplația calmă și conflictualitatea ardentă își măsoară de asemenea tăriile artistice. Teoria și practica acompaniamentului obligat determină sub variate aspecte polifonizarea scriiturii muzicale, accentuarea vocilor mediane în spirit fugat și în cele din urmă polifonizarea integrală a desfășurării sonore, a discursului muzical care poartă amprenta „principiului grăirii muzicale“ (Das redende Prinzip) și al „poeticii de cînt“ (Sing-Poesie), ridicîndu-se mai presus de limbajul cotidian al timpului, de similitudinile de limbaj prezente în zeci, sute sau chiar mii de lucrări de tot felul.

Estetica sonatei clasice se bizuie pe criteriul accesibilității integrale a expresiei și structurii muzicale, a datelor de limbaj și a formei de ansamblu. Haydn și Mozart excelează în această privință, de altfel și accesibilitatea muzicii lui Beethoven nu a fost contestată în timpul vieții autorului : nici măcar ultimele sonate pentru pian și cvartete de coarde, cîntate, aclamate și răspîndite nu au fost considerate neinteligibile. Firescul muzicii lui Haydn și Mozart a putut fi folosit drept carte de joc împotriva neobișnuitului și ciudatului, șocant în multe muzici de Beethoven, dar fără să impieteze asupra accesibilității. Fără să pierdem din vedere *Sonatele pentru pian* de Haydn din anul 1773 și știind că vom reveni asupra *Sonatelor pentru pian* de Mozart din perioada 1774—1775, merită să urmărim din această perspectivă traiectoria estetică desenată de evoluția muzicii beethoveniene în conștiința critică a vremii. În *Anuarul artei sunetelor din Viena și Praga (Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag)* pe anul 1796 se poate citi : „Beethoven, un geniu muzical, care s-a stabilit de doi ani la Viena. El este admirat în general datorită vi-

Scanned with OKEN Scanner

tezei și a dificultăților extraordinare, pe care le execută cu atît de multă ușurință. De la o vreme încoace pare să fi reușit mai mult ca de obicei să pătrundă în sanctuarul artei, ceea ce se arată în precizie, sentiment și gust, astfel încît faima lui s-a mărit considerabil...". Acesta este portretul unui virtuoz și mai cu seamă al unui compozitor, care se distinge în domeniul esteticii sonatei clasice după succesul marcat de *Opus 1* prin *Sonatele opus 2 „pour le Clavecin ou Piano-Forte"*, dedicate lui Joseph Haydn, *„Docteur en musique"*.

Într-o scrisoare din 13 iulie 1802 către Breitkopf & Härtel, Beethoven se oprește asupra transcripției pentru cvartet de coarde a *Sonatei pentru pian, în Mi major, opus 14 nr. 1*. Precizările de mai jos constituie o pagină de valoare antologică pentru estetica sonatei clasice, demonstrînd felul de a fi al gîndirii clasice : „Susțin cu tărie că numai Mozart a știut să transforme propriile sale compoziții, scrise în original pentru pian, în compoziții pentru alte instrumente, precum și Haydn ; fără să vreau să mă alătur acestor bărbați, susțin același lucru și în privința sonatelor mele pentru pian, deoarece cu ocazia unor astfel de transcripții nu numai că se cer înlocuite și transformate cu totul porțiuni întregi, ci dimpotrivă și mai mult încă se cer adăugate altele noi ; în aceasta constă dificultatea, căci pentru a birui cel care întreprinde așa ceva trebuie să fie însuși maestrul sau să posede cel puțin aceeași abilitate și putere de invenție. O singură sonată a mea am transformat-o într-un cvartet de coarde, lucru pentru care am fost mult rugat, dar știu sigur că altul nu va face prea lesne ceva similar".

Sonata pentru pian, în Fa major, opus 54, scrisă la Viena în 1804, apare în aprilie 1806 și tot la Viena sub titlul : *„LIme Sonate pour le Pianoforte"*. Deci această sonată mult comentată, privită și ca o fantasie, anevoie etichetabilă, pare a adeveri prezumția că Beethoven ar fi cuprins în această enumerare toate lucrările scrise în forma sonată pînă la această dată, anume sonate pentru pian, pian și violină, pian și violoncel, pian, violină și violoncel, ca și cvartete, cvintete, sextete, concerte și simfonii. *Sonata opus 54* — In tempo d'un Menuetto ; Allegretto — leagă astfel la un loc aspecte ce aparțin de drept și de fapt unui singur mare întreg, la care se adaugă laturi după laturi, împlinind același tot, însuși universul străjuit de estetica sonatei clasice. Cea de „a cincizecișiuna sonată" confirmă la nivelul anului 1804 apartenența conceptuală la o lume de galaxii în expansiune. În *Allgemeine musikalische Zeitung* apare anunțul laconic dar nelipsit de semnificații mai adînci : „Această sonată constă numai din două părți, foarte greu de executat, ambele însă într-un fel original scrise cu o artă armonică evident perfectată". Distanța dintre *Sonata în Mi bemol major* de Haydn — Moderato ;

Scanned with OKEN Scanner

Tempo di Menuetto — și *Sonata în Fa major* de Beethoven — In tempo d'un Menuetto ; Allegretto — arată că în estetica sonatei clasice persistă una și aceeași problemă fundamentală, desigur concret formulată, referitoare la împerecheri de forme omofone și polifone în unul și același ciclu de mișcări, la relația dintre forme de obîrșie și natură contrară. Problema unor astfel de simbioze este cu atît mai izbitoare în tipul sonatei formată din numai două părți opozante. Într-un caz și în celălalt, interpolarea în desfășurări omofone a unor elemente și criterii formale polifone conduce la unificarea unor aspecte teoretic neîmpreunabile, scriitura contrapunctic-imitativă imprimînd formei de ansamblu caracteristica ei, cea a unei deveniri unitare și mai cu seamă liniare într-un spațiu de timp unic, continuu de la început pînă la sfîrșit, permițînd sau favorizînd chiar înlăuntrul acestuia dezvoltări sau comparații variative.

Polifonia nu este așadar nicidecum o tehnică ajutătoare, la Haydn și la Mozart, iar apoi un mijloc de surclasare a unor gramatici clasiciste, la Beethoven, ci un dat fundamental al esteticii sonatei clasice, cucerit cu greu și cultivat cu stăruință, înțeles ca un filon al continuității artistice ascendente în interiorul unor inele de evoluție extensive. Elementele de felul imitației canonice sau ale scriiturii fugate, diferitele forme de canon și specii contrapunctice, însăși fuga, canonul și variațiunea contrapunctică reprezintă în ansamblul esteticii sonatei clasice mijloace eficiente de amplificare și unificare prin contrast a desfășurării sonore, la nivelul secțiunii, părții sau ciclului de mișcări în întregul lui. Pe această bază se realizează adevărate simbioze de forme (prin încrucișări sau împerecheri), clădite în tiparele unor forme tipice de : sonată bitematică ; AB ; ABA ; rondo ; variațiune. În acest fel iau ființă forme complicate, complexe, constituind o reuniune de forme specifice cum ne apare grandioasa ultimă parte din *Sonata în La bemol major, opus 110* de Beethoven, definitivată — Adagio e Fuga — în primăvara anului 1822, conținînd elemente de recitativ, de fugă, cînt înfrigurat, fugă întoarsă, cantus firmus, toate adecvabile simetriei și dinamicii formei sonată. Și tot astfel, *Variațiunile* (33) *în Do major pe tema unui vals de Anton Diabelli — opus 120*, proiectate începînd din 1819 și terminate în martie-aprilie 1823 — conțin două entități în forme contrapunctice : variațiunea nr. 24 este o *fughetă* iar variațiunea nr. 32 reprezintă o *dublă fugă*, lăsînd să se întrevadă o posibilă paralelă la *Variațiunile Goldberg* de Johann Sebastian Bach. Imensul proces al întrepătrunderii dintre forme omofone și polifone, în care sunt angrenate într-un fel sau altul aproape toate lucrările lui Beethoven făurite prin referire la estetica sonatei clasice, poate fi redus la scară la structura formei de fugă-sonată

Scanned with OKEN Scanner

din scherzo-ul *Cvartetului de coarde opus 18 nr. 4*, moment de cotitură în estetica sonatei înalt clasice, cînd toată forma muzicală — prea puțin fluctuantă în largul muzicii preclasice, apoi pătrunsă de prefaceri substanțiale pînă la stabilizări și consolidări haydniene și mozartiene, în jurul anilor 1770—1780 — începe să fie *„tantôt libre, tantôt recherchée"*, cum va scrie Beethoven în dreptul *Marii fugi*, concepută în anul 1824 și terminată în toamna anului 1825. Faptul că tema fugii din prima parte a *Sonatei în do minor, opus 111* (redactată între 13 ianuarie 1821 și începutul anului 1822) apare în schițele la *Sonata pentru pian și violină, opus 30 nr. 1*, din anii 1801—1802 este grăitor în sine, subliniind interdependența cauzală a unor deveniri poliplane. Pre-definirea temelor în timp corespunde pe de altă parte pre-definirii temei cardinale, precum în cazul uverturii la *Marea fugă*, concomitent cu înfățișarea acesteia în valori de durate și de intensități diferite, în profile și sensuri nuanțate și dialectic învestite.

Estetica sonatei clasice nu poate fi gîndită fără contribuțiile lui Mozart, fără diversificarea operată de el și mai cu seamă fără unificarea efectuată de el. Mozart realizează cel mai vast și totodată unitar repertoriu de formule-model, în cele șase *„Sonate de uz propriu"*, scrise de Mozart în vara-toamna anului 1774 la Salzburg, ultima fiind terminată în februarie-martie 1775 la München, anume *Sonatele pentru pian în: Do major, K.V. 279; Fa major, K.V. 280; Si bemol major, K.V. 281; Mi bemol major, K.V. 282; Sol major, K. V. 283; Re major, K.V. 284*. Mozart le-a compus în vederea recitalurilor sale în calitate de pianist-concertist, le-a cîntat pe toate — de pildă în 1777, la Mannheim, la Cannabich —, a editat doar una singură dintre ele, a șasea, în *Re major*, în 1784 într-o colecție cuprinzînd și alte sonate (*K.V. 333 și K.V. 454*, ambele în Mi bemol major, ultima fiind de fapt pentru pian cu violină), restul sonatelor fiind editate abia în anul 1799. În cele *„6 Clavier-Sonaten für das Clavier allein"*, „care nu sunt cunoscute ci scrise numai pentru noi" — cum scrie Leopold Mozart în 3 aprilie 1784 —, Wolfgang Amadeus Mozart sintetizează fenomene înrudite, ivite în școala berlineză și apoi hamburgheză (Carl Philipp Emanuel Bach), austriacă (Monn și Wagenseil), italiană (Sammartini și Boccherini) și franceză (Rameau), cuprinzîndu-le într-o interpretare estetică și formală care conține în esență dramaturgia meșterilor de la Mannheim. Mozart compară pur și simplu, desigur la modul înalt artistic, tipuri de sonate, tipuri de forme și de cicluri de mișcări. Mai vechiului tip de sonată este dedicată *Sonata în Mi bemol major, K. V. 282*, distinctă prin concizia formelor bipartite în părțile extreme ale ciclului — Adagio și, respectiv, Allegro —, prin existența celor două

Scanned with OKEN Scanner

menuete — *Menuetto I, în Si bemol major; Menuetto II, în Mi bemol major* — contrastante prin expresie și climat (cromatic : diatonic), prin gruparea în succesiune a disonanțelor și prin sobrietatea facturii. În raport cu această descendentă directă a stilului de divertimento se distinge *Sonata în Sol major, K.V. 283,* deosebită prin amploarea excepțională și prin consistența deosebită a secțiunii tematice colaterale, variată ca scriitură și procedee pianistice, prin dezvoltarea (în schimb) concisă a primei părți — Allegro —, căreia îi corespunde în partea a treia (și ultima) o altă formă sonată, de asemenea caracterizată prin extensiunea căpătată de secțiunea tematică secundă, cu voci legate și arcuite spre o dezvoltare mult tensionată, finalul distingîndu-se prin repetarea dezvoltării și a reprizei urmată de o codă. Forma de echilibru este întruchipată la modul ideal de *Sonata în Si bemol major, K.V. 281,* în care toate suprafețele părților și întregului se află în proporții decantate. Marea surpriză se află în secțiunea centrală a rondoului final, unde timp de cîteva secunde se declanșează o urgie simfonică parcă de nestăpînit, și totuși spulberată în joc. Asupra unor astfel de idile (aparente ?) va trebui să revenim, fiindcă conceptul clasic al idilei transpare în multe creații mozartiene, putînd genera totodată adevărate drame sonore, în forme de moment, în subsecțiuni, la intersecția unor segmente expozitive, tranzitive, dezvoltătoare sau conclusive, fapt care contribuie la diversificare prin încrucișare a formelor muzicale clasice. *Sonata în Re major, K.V. 284* este prototipul „marii sonate clasice" la nivelul anului 1775, posedînd forme de dimensiuni orchestrale, „creșteri", „suspine" și „contraste de nuanțe" orchestral-mannheimiene, o anume vigoare concertant-orchestrală în prima — Allegro — și cea de a doua parte — Rondeau en Polonaise. Andante — ; dincolo de introducerea în noul gen al sonatei, a piesei de caracter, de altfel intens stilizată și savant ornată, se remarcă reunirea în forma sonată a primei părți a unor elemente de scriitură proprii toccatei, concertului instrumental, simfoniei, a unor ansambluri pe două, trei și pe alocuri patru voci, care capătă însă toate o specificitate nouă, atingînd grade de generalitate și de osmoză perfectă care permit imaginarea muzicii în ipostaze dintre cele mai felurite, camerale, concertante și orchestrale. Ceea ce este însă particular și mai greu traductibil, ceea ce nu ar putea să depășească probabil cercul de foc al cvintetului cu pian sau al concertului de pian este finalul *Sonatei în Re major,* la rîndul lui o temă — Andante — cu douăsprezece variațiuni, concepute drept cu totul altceva decît uzuale variațiuni ornamentale. Variațiunile constituie unul din cele mai strălucite prilejuri de ilustrare artistică

Scanned with OKEN Scanner

a speciilor de contrapunct fuxiene, în condiţiile unui limbaj tonal cromatic lărgit, ale unei polifonii de registre şi planuri subliniată prin aplicarea generalizată a principiului travaliului motivic în linii multiplu întretăiate.

În această direcţie va apare colecţia de larg răsunet în epocă : *Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano,* editată în 1782 la Paris, cuprinzînd trei creaţii de referinţă : *Sonata în Do major, K.V.* 309 (8 noiembrie 1777, Mannheim), *Sonata în La minor, K.V. 310* (vara timpurie 1778, Paris) şi *Sonata în Re major, K.V. 311* (prima parte a lunii noiembrie 1777, Mannheim). În directa lor continuare se situează alte trei nestemate, editate în 1784 la Viena — *Trois Sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte* —, scrise toate în vara anului 1778 la Paris, anume : *Sonata în Do major, K.V. 330 ; Sonata în La major, K.V. 331 ; Sonata în Fa major, K.V. 332.* Tot aici se cuvine amintită şi *Sonata în Si bemol major, K.V. 333,* compusă pare-se în vara tîrzie a anului 1778 şi de asemenea la Paris.

În varietatea numitorilor posibili pe care îi evidenţiază estetica sonatei clasice, numitorul relativ comun pe care îl subliniază aceste unicate mozartiene pare a-l constitui un sistem de referinţă, valabil pentru ceea ce definim ca nucleu al conceptului de sonată în suma implicaţiilor sale. Înlăuntrul acestui şir de capodopere-nucleu, probabil că *Sonata în Re major (K.V. 311)* şi *Sonata în Do major (K.V. 330)* pot reprezenta polarităţi fin nuanţate, ducerea ideii la cîte o stare de maximă generalizare (ceea ce nu exclude subiectivizarea intensivă a poeticii sonore, a sentimentalităţii de iz romantic, în partea lentă — Andante cantabile — din *Sonata în Do major,* adică înfiriparea *fantasiei* în sonată) ; într-un astfel de consens, mai larg, ar putea fi recunoscută o axă de simetrie în jurul căreia se grupează — sau mai degrabă : se cristalizează — tot restul, o axă trasată prin *Sonata în la minor, K.V. 310* (cu atît de neliniştitul ei final polifonic şi policrom, cînd cameral, cînd orchestral) şi *Sonata în Si bemol major (K.V. 333),* neîntrecută în grandoare la vremea ei, consfinţind tipul sonatei în trei părţi de proporţii monumentale, egale în substanţialitate muzicală şi greutate estetică. *Sonata în Si bemol major* constituie prin felul ei de a fi o medie a mediilor, reunind cele mai înalte virtuţi şi formele cele mai ample şi echilibrate specifice ciclurilor compuse din trei blocuri-mişcări, de genul sonatei pentru pian şi al concertului pentru pian şi orchestră, în timp ce simfonia şi cvartetul de coarde sunt fixate la o succesiune de patru blocuri-mişcări. Lucrările mai sus amintite, şi îndeosebi marea *Sonată în Si bemol major* sunt nu numai modele clasice ale sfîrşitului de veac XVIII, ci şi creaţii de o modernitate exemplară. Numai sub acest raport al modernităţii indiscutabile şi călăuzitoare poate fi

Scanned with OKEN Scanner

înțeleasă în profunzime afirmația unui muzician de importanța lui Moscheles, care numea drept „o muzică barocă, aflată în contradicție cu toate regulile" faimosul *Opus 13, în do minor* (1798—1799) de Beethoven (tipărit la Viena, în 1799) : *„Grande Sonate pathétique pour le Clavecin ou Pianoforte"*.

Oricît de stăruitor am urmări drumul de glorie al sonatei de pian, în creația lui Haydn și a lui Mozart, prețuind cum se cuvine forța de invenție și capacitatea de reprezentare a frumosului muzical, va trebui să căutăm restul momentelor de culminație în altă parte, fără a uita desigur de mulțimea punctelor culminante care se așternîn drumul sonatei pentru pian. Unghiul de fugă al sonatei mozartiene caută monumentalul, de pildă *Fantasia* — ea însăși un conglomerat de forme — și *Sonata în do minor K.V. 475* și respectiv *457*, sau *Sonata pentru pian la patru mîini, în Do major, K.V. 521* (Viena, 29 mai 1787). Același sens îl indică și *Sonata pentru pian, în Mi bemol major*, semnată de Haydn în anul 1794 (Hob. V. grupa XVI numărul 52), editată la Viena — Artaria — în anul 1798. Tendința principală constă în accentuarea finalismului clasic sub raportul unității ciclice a întregului, ca și sub cel al făuririi unor finaluri cu deschideri spre infinit. Elocvente în această privință sunt de pildă creații sensibil diferite, precum : *Simfonia nr. 101, în Re major — Ceasornicul, Cvartetele de coarde opus 76 nr. 5, în Re major și opus 72, nr. 2, în Fa major*, de Haydn sau *Simfonia nr. 4, în Do major — Jupiter —, K.V. 551, Cvintetele cu două viole, în Re major, K.V. 593* și în *Mi bemol major, K.V. 614* de Mozart. Corolarul acestei deschideri spre infinit este *Cvartetul de coarde în Si bemol major* care avea drept încheiere *Marea fugă : Opus 130* de Beethoven.

Conexarea tematică și dramaturgică a părților, și mai cu seamă legarea (prin attacca) a mișcării premergătoare finalului transgresează mai multe etape clasice, haydniene și mozartiene, pînă să-și găsească în muzica lui Beethoven confirmarea definitivă. Întărirea principiului interdependenței și interacțiunii ciclice în cadrul arhitectonicii muzicale de ansamblu, a marelui întreg al unei compoziții-unicat și de sine stătătoare ca operă de artă, se conjugă așadar cu mărirea progresivă a tensiunii, cu tensionarea contrastantă a unor segmente de formă sau a unor forme constituite dar diferite și opuse prin natura lor. Noua sistematică ciclică creează în special în domeniul sonatei pentru pian și în cel al cvartetului de coarde premisa unei neîngrădiri totale în ceea ce privește numărul și succesiunea părților, a formelor constituante. Blocurile de mișcări sau părțile mari cu forme încrucișate sau superpozate (și deci felurit interpretabile) devin treptat un fel de reuniuni de formule

Scanned with OKEN Scanner

incomensurabile, analizabile diferit în funcție de criteriile puse la temelia ipotezelor de lucru, în funcție de dominantele formelor omofone sau contrapunctice, de legitățile mai vechi ale formelor strofice. Nu este mai puțin adevărat că reuniunile de formule incomensurabile riscă pe alocuri să suspende prin complexitatea relațiilor implicate — polivalente, contradictorii, adesea reciproc neutralizante — tensiunea emoțională ciclic acumulată, cauză pentru care estetica sonatei clasice își caută sprijin și refugiu în armoniozitatea formei haydniene și mozartiene, în perfecțiunea ciclurilor de mișcări acreditate drept modele general valabile.

Din acest punct de observație putem extinde cunoașterea asupra înnoirilor în curs, menite să lumineze estetica sonatei clasice prin însești mărturiile timpului. În „Allgemeine musikalische Zeitung", care apare la Leipzig începînd din anul 1792 se explică în puține cuvinte puterea de șoc, produsă de *Sonata quasi una Fantasia, opus 27 nr. 2, în do diez minor* (1801) asupra contemporanilor (în cauză fiind o sonată repede și mult prețuită, care se axează în finalul ei — Presto agitato — pe o temă aproape citată din *Sonata württembergheză în La bemol major* de Carl Philipp Emanuel Bach) : „Această Phantasie este de la început și pînă la sfîrșit un valoros întreg unitar, izvorît dintr-o dată dintr-un suflet cald și adînc răscolit, cioplit parcă dintr-un singur bloc de marmură" ; la care s-ar cere adăugată remarca, făcută în același jurnal, altădată, că „cel care nu l-a putut asculta improvizînd, nu cunoaște decît incomplet întreaga profunzime și forță a geniului". După apariția celor două *Sonate pentru pian și violoncel, opus 102, în Do major* și *în Re major* (1815), recenzentul reține : „Aceste două sonate se numără cu siguranță în rîndul lucrărilor celor mai neobișnuite și curioase, din cîte s-au scris de multă vreme încoace, și nu numai în această formă ci în general pentru pianoforte. Totul este aici altfel, cu totul altfel decît ne-a fost dat să vedem, chiar din partea maestrului însuși..."

În jurnalul lui, Beethoven notează în 1814 o observație, pe cît de laconică pe atît de revelatoare în privința întregii sale creații solitare : „Cîntecele scoțiene arată cît de liber, neforțat, poate fi tratată, grație armoniei, melodia cea mai dezordonată". Este vorba de ceea ce va fi culegerea de 25 *Cîntece scoțiene* — de fapt scoțiene, irlandeze și valeze, cu scurte preludii, interludii și postludii — *cu text englez și german, cu acompaniament de pian, violină și violoncel, opus 108* (1815—1816). Se prea poate ca esența poeticii beethoveniene legată de estetica sonatei clasice în varietatea ipostazelor concrete să corespundă acestei tratări liber-neforțate de ordin armonic, făcînd trimitere la arta armonistului suprem : Bach.

Scanned with OKEN Scanner

La 4 iulie 1810, E. T. A. Hoffmann semnează în „Allgemeine musikalische Zeitung“ o cronică-eseu în legătură cu Simfonia a cincea de Beethoven : „Muzica lui Beethoven ne deschide astfel împărăţia nemaiauzitului şi nemăsurabilului. Raze incandescente străpung adînca noapte a acestei împărăţii, iar noi sesizăm enormele umbre care vin şi se duc în valuri, cuprinzîndu-ne strîns şi tot mai strîns, strîngînd totul în noi ; nu însă şi durerea dorului fără de sfîrşit, în care orice plăcere iute înălţată se prăvăleşte şi se scufundă ; şi numai în această durere care — mistuind dar nu şi distrugînd orice dragoste, speranţă, bucurie — vrea să spargă pieptul nostru printr-un acord larg cuprinzător al tuturor pasiunilor, vieţuim mai departe şi suntem vizionari încîntaţi...“ Acelaşi meşter al slovelor şi al sunetelor care este E. T. A. Hoffmann, recenzînd marile *Triouri pentru pian, violină şi violoncel, opus 70, în Re major* şi *în Mi bemol major*, afirmînd că *Opus 70 nr. 2* „aminteşte unele compoziţii mozartiene de acelaşi elan, îndeosebi Allegro-ul din magnifica *Simfonie în Mi bemol major*“, revine în 1812 asupra ambelor triouri, spunînd : „Şi aceste strălucite triouri dovedesc din nou cît de adînc poartă Beethoven în suflet spiritul muzicii romantice şi cu genialitate, cu cîtă stăpînire îşi însufleţeşte el lucrările cu acesta.“

Acesta este orizontul esteticii sonatei clasice, într-un timp în care răsună în Sala Universităţii din Viena — în toiul Congresului — *Simfonia a şaptea* de Beethoven, în redactarea lui Carl Czerny pentru *două piane* (8 decembrie 1813), versiune pe care Beethoven o dedică Ţarinei. Simfonia în sonată simboliza o realitate artistică, încununînd o estetică.

„Grosse Sonate für das Hammerklavier, Grande Sonate pour le Piano-Forte“ suna pagina de titlu bilingvă a *Sonatei în Si bemol major, opus 106* (1817—1818), numită şi Sonata „cu marea fugă, opus 106“ (Ries) sau specificîndu-se : „partea a patra, marea fugă“. Fuga pe trei voci care aureolează această capodoperă a literaturii pianistice stăruie deci în memoria acelora care peste cîţiva ani vor cunoaşte o altă mare fugă, pentru cvartet de coarde şi, poate nu din întîmplare, în acelaşi ton. Ideea unei continuităţi între ciclurile *Opus 106* şi *Opus 130* (cu Opus 133 ca final apoteotic şi venit în replică la fuga din Opus 106) îşi are temeiurile ei. În această perspectivă largă se lasă mai bine contemplate creaţiile finale de tipul sonatei-fantasia, schiţate toate în anul 1819, anume *Sonatele pentru pian, opus 109, 110* şi *111*. Astfel se împlineşte visul lui Beethoven, legat de realizarea „marii sonate“, căci la dorinţa lui sonatele pentru pian opus 7, 13, 22, 26 şi în cele din urmă opus 106 sunt editate drept „mari sonate“. În ianuarie 1801, Beethoven anunţă editorului

Scanned with OKEN Scanner

Hofmeister o „*Mare Sonată solo Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo*“, adică *Sonata în Si bemol major, opus 22* (1799—1800). După cum am văzut, acest concept străbate de la un capăt la altul estetica sonatei clasice, sau marele drum de ridicare a sonatei în sfera genurilor muzicale artistice superioare, de confruntare creatoare cu tot ceea ce nu ține prin firea lucrurilor neapărat și întru totul de formarea și de specificitatea esteticii sonatei clasice, începînd cu liedul și cantata și terminînd cu oratoriul și opera buffa și opera seria. Autorul unor mari creații ciclice — și al primului ciclu de lieduri în înțeles modern — știe să fie mare și într-un „*Ciclus von Kleinigkeiten*“, cum numește Beethoven într-o scrisoare către editorul Schott (din noiembrie 1824) cele *Șase Bagatele pentru pian, opus 126*, compuse între sfîrșitul anului 1823 și luna februarie 1824. În același sens pot fi interpretate atît de interesantele *Unsprezece Bagatele pentru pian, opus 119*, definitivate în anii 1820—1822, primele cinci bagatele aparținînd însă perioadei 1800—1804, a doua și cea de a patra bagatelă putînd fi însă mai vechi. Toate la un loc arată extraordinara deschidere pe care o face Beethoven în cucerirea neîngrăditului, a frumosului și poeticului muzical.

Estetica sonatei clasice se identifică în bună parte cu transformarea generală a concepției despre genurile și speciile muzicale. Acest proces implică modificarea fundamentală a strategiei compoziționale pre-clasice și timpuriu clasice, apoi accentuarea fie extensivă fie intensivă dar consecventă într-un anume sens și scop a dispozitivelor sonore, a formațiilor instrumentale standardizate rînd pe rînd, în curs de formare, acreditare și generalizare sau dimpotrivă ajunse în faze de neutralizare, epuizare și înlocuire, deci în situații în care succesiunea momentelor evolutive sau involutive comportă grade de importanță diferite. Lărgirea sau redimensionarea angrenajului tradițional al genurilor și speciilor muzicale de substanțialitate pre-clasică și clasică afectează gîndirea muzicală ca și gîndirea despre muzică sub trei aspecte interdependente și totuși distincte, pe care le numim : ținuta stilistică ; tehnica de lucru ; tematica specifică. Fiecare din aceste trei categorii pot fi mult nuanțate, în funcție de punctul de evoluție (local deosebit) în cadrul școlilor și curentelor predominante, ale ținutei stilistice „de epocă“, ca și în funcție de factura compozițională, de natura și calitatea (teoretic fundată a) mijloacelor armonice și ritmice, de destinația socială a produsului de artă și în fine de criteriile de exigență în structurarea tematicii de referință, a materiei muzicale melodice și conducătoare în întregul formei muzicale de proporții mici, medii sau mari. În această lumină poate fi observată evoluția în timp a unor genuri și specii preclasice, inițial nediferențiate, ca de pildă :

Scanned with OKEN Scanner

sonata pentru ansambluri variabile; suita și divertimento-ul pe patru voci; concerto-ul și concertino-ul sau sinfonia. Aici, și mai cu seamă la nivelele stadiilor inaugurale, lucrurile derivă unul din altul, dar la fel de adevărat, toate la un loc se înscriu în albia viitoarei estetici a sonatei clasice, gravitînd în jurul unor puncte în care vor crește din rădăcini adînci atît noul cvartet de coarde ca specie clasică a genului de sonată, cît și cvintetul cu pian, simfonia sau concertul instrumental.

Relația dintre fenomenele de desfacere sau relativizare a delimitărilor dintre genuri și specii, pe de-o parte iar pe de alta dintre întărirea și fortificarea progresivă a granițelor dintre acestea, este fluctuantă prin însăși intercondiționarea unor factori de prim ordin. Tendința de suspendare a delimitărilor lăuntrice corespunde îndeobște condițiilor de trecere din perioade preclasice în perioade clasice, în timp ce tendința de accentuare a particularităților și de mărire a distanțelor dintre genuri și specii muzicale pot fi interpretate ca expresia unor mișcări concentrice de perfecționare a conceptelor și sistemelor, de concordare pe trepte tot mai înalte a elementelor paradigmatice și sintactice. Oricum se petrece un proces de îmbogățire necesară, de împrospătare, care corespunde negreșit modificării latente sau brusce a funcțiilor comunicatorii și utilității sociale a formelor și mijloacelor create sau derivate. În această înțelegere largă a devenirii în timp și spațiu se lasă cuprinse sub aceeași boltă *Sonatele „a quattro senza Cembalo“* — șase la număr, din care se cunosc în copie patru compoziții, scrise probabil după anul 1715 — pentru *două violine, violă și violoncel* de Alessandro Scarlatti (aparținînd stilului sever al sonatei da chiesa de factură mai veche, adecvată începutului de secol) și *Ultimele cvartete de coarde* de Ludwig van Beethoven. Și tot astfel se pot face alăturări care să cuprindă fie *Sinfonia în Fa* (1731—1732) de Giovanni Battista Sammartini — numită și *Sinfonia a tre stromenti*, tipărită (la Paris, în anul 1742) ca *Sonata a due Violini e basso* și *Simfonia în Fa* de Carl Philipp Emanuel Bach, sau *primele șase cvartete de coarde* (1761) de Luigi Boccherini — *Opus 1*, ciclu de referință pentru tipul de *Quatuor concertant*, pentru o literatură înfloritoare provenită din specia de *Concertino a quattro*, opusă sub unele aspecte direcției dezvoltate în paralel de Haydn, pornind de la specia de *(Divertimento a quattro)* și *primele cvartete de coarde* — *Opus 1* și *Opus 2* — de Joseph Haydn. De asemenea, cîmpul de tensiune dintre motivația compozițională personală și natura solicitărilor sociale față de creatorul de muzică indică un anume fel de valori în cele șase „*Quadri*“ — Hamburg, 1730, retipărite în anul 1736 la Paris drept „*Six quatuors*“, cărora le-au mai

Scanned with OKEN Scanner

urmat în anul 1738, tot la Paris alte „*Nouveaux quatuors en six suites*“ — de Georg Philipp Telemann şi un alt fel de valori în cele „*Şase cvartete de coarde dedicate lui Haydn*“, creaţii ale lui Wolfgang Amadeus Mozart. La rîndul lor, cele şase „Quadri“ (din 1730) de Telemann conţin cîte două concerte (italiene), sonate (da chiesa) şi suite (franceze, izoritmice, de tip concertant), realizate (într-un stil eteroclit şi puţin învechit) prin referire la ţinuta de scriitură oarecum comună, la o factură de bas general pe patru voci. Abia în acest context atotcuprinzător pot fi reperate forţele motrice care au determinat diversificarea şi refuncţionalizarea angrenajului de genuri şi specii muzicale clasice, ca şi creaţiile singulare, de referinţă certă în mijlocul unei vieţi muzicale în care exigenţele faţă de mulţimea compoziţiilor curente şi cotidiene se aflau în creştere şi în prefacere, în care practica cîntului instrumental se împlineşte în forme standardizate dar totodată aparent continuu modificabile.

Şcoala de la Mannheim are meritul de a fi despărţit imediat după anul 1750 simfonia de muzica instrumentală de cameră. „Simfonia de concert“ pe trei sau pe patru voci, forma mare a tipului italian de „sinfonia“ (în trei părţi) — de altfel strîns înrudită cu concertul instrumental — absorb şi revigorează elemente modelate în *sonata a quattro*, în *concerto a quattro* — la rîndul lui multiform legat de sonata pentru ansambluri instrumentale cu componenţe fixe sau la alegere. Atitudinea concertantă precum şi particularizarea tehnicilor şi manierelor de cînt instrumental solistic sau în ansamblu favorizează şi pe mai departe individualizarea genurilor şi speciilor muzicale. În consecinţă, estetica sonatei clasice cunoaşte în domeniul muzicii instrumentale de cameră deopotrivă ramificări în specii de piese policrome — reprezentate prin compoziţii scrise pentru formaţii de cvartet cu flaut sau oboi, de cvintet cu pian, de trio pentru pian, clarinet şi violoncel, de exemplu — şi specii de piese monocrome — date prin lucrări concepute pentru ansambluri de trio, cvartet şi cvintet de coarde sau pentru diferite ansambluri omogene de instrumente de suflat. Mixajul de timbruri instrumentale dozate şi compartimentate se răsfiră în aria simfoniei clasice şi a concertului solistic, a simfoniei concertante văzută ca un corolar de specii armonizate. Însemnele modernităţii reunesc speciile genurilor orchestrale, concertante şi camerale de natură pur instrumentală, adîncind înţelesurile şi înmulţind razele de aplicaţie ale esteticii sonatei clasice. Jocul delimitărilor dar şi sistemul vaselor comunicante se cer ilustrate cu ajutorul unor fragmente extrase din scrierile timpului, din definiţiile care redau în bună măsură răsunetul evenimentelor şi esenţa fenomenelor.

Scanned with OKEN Scanner

În volumul al doilea din „*Allgemeine Theorie der schönen Künste*“ (Leipzig, 1774) de Johann Georg Sulzer, se precizează odată cu descrierea simfoniei o seamă de trăsături caracteristice și altor genuri și specii : „Simfonia de cameră, care reprezintă un tot unitar și de sine stătător, nepregătind ceva care i-ar urma, își atinge scopul final numai printr-o scriitură plină, strălucitoare și înfocată. Allegrourile celor mai bune simfonii de cameră conțin idei mari și îndrăznețe, o dispunere liberă a facturii, aparentă dezordine în melodie și armonie, ritmuri puternic marcate și de diferite feluri, melodii de bas precum și unisoane consistente, voci mediane concertante, imitații libere, adesea o temă tratată în formă de fugă, treceri subite și digresiuni de la un ton la altul...“ În celebra sa lucrare „*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*“ (Berlin, 1752), Johann Joachim Quantz luminează accepțiunile cvartetului de coarde pe fundalul sonatei preclasice : „Quatuor-ul, sau Sonata cu trei instrumente concertante și o voce fundamentală, constituie de fapt piatra unghiulară a unui veritabil contrapunctist, ca și prilejul de a se poticni pentru cel ce nu și-a însușit temeinic știința. Modul de tratare a acestuia nu a fost pînă acum niciodată îndeajuns evidențiat, neputînd fi ca atare cunoscut tuturor. Este de temut că această specie de muzică va trebui să împărtășească soarta artelor pierdute. Unui bun Quatuor îi sunt necesare : 1) o factură pură pe patru voci ; 2) un bun cînt armonic ; 3) imitații potrivite și succinte ; 4) o întrepătrundere a instrumentelor concertante, asigurată cu multă chibzuială ; 5) o voce fundamentală cu caracter de bas potrivit ; 6) teme apte de a fi inversate între ele, putîndu-se clădi atît deasupra cît și dedesubtul lor, vocile mijlocii trebuind să susțină cel puțin un cînt agreabil și nicidecum displăcut. 7) Nu este voie să se observe că o voce sau alta ar avea întîietate. 8) Fiecare voce trebuie să intre, după ce a tăcut o vreme, ca voce principală și nu auxiliară, cu un cînt plăcut : acest lucru însă nu i se poate pretinde vocii fundamentale, ci numai celor trei voci superioare concertante. 9) Cînd se ivește o fugă, atunci aceasta trebuie să fie realizată măiestrit, în toate cele patru voci și după toate regulile, însă totodată și cu gust. În „*Dictionnaire de Musique*“ (Paris, 1768), Jean-Jacques Rousseau avea să precizeze o regulă de bază, cu adevărat specifică : „Într-un bun Quatuor, vocile trebuie să fie aproape întotdeauna alternative...“, iar mai înainte, în „*Der vollkommene Capellmeister*“ (Hamburg, 1739), Johann Mattheson indicase o definiție care a făcut școală, arătînd lucrurile și obiceiurile în generalitatea lor maximă : „Asupra unei piese pe patru voci se scrie îndeobște a quatuor, a quattro sau quadro, sau se numește pur și simplu un Quatuor, ca și cum numeralul ar fi de sine stă-

Scanned with OKEN Scanner

tător. Acestei mentalități la răscruce de epoci și sortită depășirii vertiginoase îi corespund stratagemele și exemplele din lucrarea crepusculară a lui Johann Philipp Kirnberger, intitulată „Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln" — „Metodă de a scutura sonate din mînecă" — (Berlin, 1783), constînd în esență din realizarea unor trasee melodice după bași dați.

Un interes deosebit suscită definițiile formulate de Heinrich Christoph Koch în „*Musikalisches Lexikon*" (Frankfurt am Main, 1802) referitoare la natura și diferența specifică dintre genuri muzicale, ca de pildă : „Divertimento. Denumirea unui gen de piese sonore pe două, trei, patru sau mai multe voci în distribuții instrumentale simple, nedublate în actul interpretării. Părțile diferite din care se formează o astfel de compoziție nu sunt nici polifonic concepute și nici lucrate atît de temeinic și larg cuprinzător ca speciile de sonate propriu-zise. Preponderent, ele nu posedă un caracter anume, fiind numai picturi sonore destinate mai mult încîntării urechii decît să pretindă a fi expresia unui sentiment precizat și a modificărilor acestuia. Divertimento-ul intrase puternic în uz în cea de a doua jumătate a secolului trecut, după ce solicitarea arătată anterior mult răspînditelor partite începuse să scadă. De la o vreme încoace a trebuit să cedeze însă destul de mult în fața cvartetului și cvintetului, după ce aceste specii de sonată au fost atît de sîrguincios prelucrate și desăvîrșite de Haydn și Mozart." Și tot în cuprinsul acestui „Lexicon muzical", Koch continuă : „Quatuor. Această piesă instrumentală pentru patru instrumente, atît de apreciată vreme îndelungată, constituie o specie distinctă a sonatei și constă în sensul restrîns al cuvîntului din patru voci principale concertante..." [...] „Quatuor-ul este de altfel (dacă se face abstracție de sonatele pe două și pe trei voci destinate unor instrumente cu claviatură) acea specie a sonatei, care de aproximativ patruzeci de ani încoace a fost cultivată cu cea mai mare dăruire, fapt la care au contribuit fără îndoială în cea mai mare măsură capodoperele de această specie ale lui Haydn. Dintre toate piesele sonore de acest fel cunoscute pînă acum, sonatele pe patru voci de Mozart (lăsînd la o parte frumusețile lor estetice) corespund cel mai mult conceptului unei piese sonore susținută de patru voci principale obligate." În prealabil, în „*Versuch einer Anleitung zur Composition*" (volumul al treilea, Leipzig 1793, în paragraful al optsprezecelea : *Despre Quatuor*), Koch notase o altă concluzie, care trebuie să fi incendiat fantezia lui Beethoven : „... Mozart a lăsat să fie gravate la Viena șase Cvartete pentru două violine, violă și violoncel, însoțite de o dedicație către Haydn, cvartete care dintre toate sonatele moderne pe patru voci corespund cel

Scanned with OKEN Scanner

mai mult conceptului unui Quatuor propriu-zis, ele fiind unice în felul lor datorită întrepătrunderii caracteristice a stilului legat şi a celui liber, precum şi a tratării armoniei."

O ultimă concluzie asupra esteticii sonatei clasice, asupra totalităţii creaţiilor clasice conceptual şi cultural legate de modurile de existenţă reale ale acestei estetici, ţinînd de asemenea seamă de observaţiile, argumentele şi cercetările dialectice expuse în capitolele cărţii de faţă şi ale altor scrieri muzicale, poate fi făcută prin recurs la comparaţii, izvorîte din documente ale epocii. Documentele în cauză, semnate de Schiller şi de Hegel, posedă capacitatea rară de a reflecta miezul unor probleme de gîndire şi de viaţă, esenţe ale unor atitudini artistice şi sociale, probleme de fond care frămîntau oamenii de artă angajaţi necesar în aprige dispute cu privire la natura artei şi a artelor, la ceea ce este sau nu este clasic sau romantic, într-o vreme în care puterea de sugestie a Antichităţii şi a Renaşterii se afla încă în creştere, într-o epocă care se voia Modernă, cea mai evoluată, desprinsă sau oricum mai presus de Iluminism. Întrebarea este dacă din mulţimea scrierilor literar-filosofice vom putea desprinde întocmai acele pasaje care au coexercitat o influenţă nemijlocită asupra gîndirii muzicale ca şi asupra gîndirii despre muzică, şi dacă acestea vădesc evidente concordanţe cu specificitatea creaţiei şi culturii muzicale clasice. Evident, reducerea pe care o propunem cititorului nu vrea să fie decît prilej de meditaţie şi îndemn de explorare personală a uriaşei căi dată prin puzderia constelaţiilor clasice de ordinul esteticii sonatei clasice.

Definindu-l pe Klopstock — a cărui poezie nu poate fi desprinsă de muzica marilor clasici, în frunte cu Beethoven — drept poet sentimental cu predominanţe muzicale, Schiller ţine să adauge — în eseul „Despre poezia naivă şi sentimentală" — lămuriri de mare interes: *„Zic muzical,* pentru a aminti aici dubla rudenie a poeziei cu arta sunetelor şi cu arta plastică. În funcţie de felul cum poezia imită fie un obiect anumit, precum fac artele plastice, fie că generează precum arta sunetelor doar o anume stare sufletească, fără să aibă nevoie pentru aceasta de un obiect precizat, ea poate fi numită plastică (figurativă) sau muzicală. Această din urmă expresie nu se referă deci doar la ceea ce în poezie este — cu adevărat şi după materie — muzică, ci dimpotrivă la toate efectele pe care este în stare să le producă fără să stăpînească puterea de imaginaţie printr-un obiect anume; în acest sens îl numesc pe Klopstock cu predilecţie un poet muzical."

Puţină vreme după ce Schiller încredinţează lumii literelor şi gîndirii aceste rînduri, Beethoven îşi imaginează universul şi me-

Scanned with OKEN Scanner

canica poeticii sale muzicale, după ce crezul lui în arta lui Klopstock era adus „de acasă", din nord, crez care îl va însoți pînă în clipele sale din urmă.

În atît de actualele sale *Prelegeri de estetică*, Hegel definește — în urmarea expunerilor referitoare la sistemul diferitelor arte, anume în capitolul al doilea din secțiunea a treia intitulat *Muzica* — însuși obiectul muzicii, în spirit clasic, în acord cu natura și nivelul vieții și practicii artei sunetelor : „Aceasta se adresează interiorității subiective celei mai intime ca atare ; ea este arta afectivității care acționează nemijlocit asupra sentimentului însuși". Muzica, al cărui „conținut este subiectivul în sine însuși", a cărei exteriorizare „nu duce la o obiectivizare care să rămînă doar spațială" (fiind lipsită de distincția separatoare a picturii, presupusă între subiectul contemplării și subzistența obiectului pentru sine), reprezintă și exprimă „viața interioară și mișcările lăuntrice, dispozițiile (Stimmungen) și pasiunile inimii, situațiile, conflictele și destinele sufletului" ; ceea ce numește Hegel *„Konflikte und Schicksale der Seele"* și, mai înainte *„das innere Leben und Treiben"* determină și zugrăvesc în fond marile muzici „romantice" de Haydn și Mozart, marile destăinuiri ale clasicilor vienezi, ale tînărului și vîrsnicului Beethoven. Între afect și intelect, între aceste două polarități vibrează toată arta clasică, oricît de „naivă", de obiectivă și corespunzătoare idealurilor antichității grecești ar fi voit să fie. Viața interioară în mișcările ei lăuntrice se află zugrăvită în tonuri pînă la urmă obiectivate și pure, în Sonatele bîntuite de mișcări furtunoase, fie ele *Opus 2 nr. 1, în fa minor, opus 10 nr. 1, în do minor, Opus 13, în do minor,* fie *Opus 26, în La bemol major* — cu *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe, în la bemol minor,* integrată într-o compoziție (1800—1801) pentru care s-au păstrat schițe la o primă parte în *si minor,* realizate probabil prin 1795—1796 —, *Opus 27 nr. 2, în do diez minor, Opus 57, în fa minor* sau *Opus 111, în do minor.* Ultima parte din *Sonata opus 110,* de fapt conglomeratul de forme și mișcări, de obîrșie și expresie diferite, este în acest sens concludent, deoarece *Barocul* și *Clasicul,* omofonia și polifonia, afectul și intelectul se reunesc aici în una din cele mai particulare expresii ale esteticii sonatei clasice. Marele întreg cu forme suprapozate debutează cu o muzică în aparență statică, cu armonii grave, încleștate, într-un mers o singură dată zvîcnit, apoi în calmare și fragmentare, condiționat de augmentarea duratelor și apariția pauzelor : Adagio, ma non troppo. În mulțimea cadențelor tonale și a interjecțiilor de retoric-poetic-muzicale care apar în numai trei măsuri, într-o secțiune brăzdată de opt indicații cu implicații asupra caracterului desfășurării — „Recit. ; Più Adagio ; Andante ; Adagio ;

Scanned with OKEN Scanner

ritard. ; cantabile ; Meno Adagio ; Adagio —, Beethoven enunţă un întreg mănunchi de simboluri tonale, mai mult ca probabil în spiritul tabloului elaborat de Schubart. Ajungerea în regiunea tonalităţii *Mi major*, menţinută pe durata unei singure pătrimi şi părăsită prin două acorduri de septimă micşorată cromatic succesive în sfera tonalităţii *la bemol minor* — şi aceasta într-o introducere gravă, pornită din *si bemol minor* — înseamnă parcurgerea unor dispoziţii sufleteşti dintre cele mai opuse, în conformitate cu tradiţia vremii ; Schubart indică — în : *Charakteristik der Töne* — următoarele puncte de orientare prin convenţie : „Chiot răsunător, bucurie surîzîndă şi o satisfacţie încă nu tocmai deplină se află sădite în *Mi major*" ; „*la bemol minor* : indispoziţie sufletească, strîngere de inimă pînă la sufocare, bocet, luptă grea, cu un cuvînt tot ceea ce pătrunde anevoie constituie culoarea acestei tonalităţi" ; „*si bemol minor* : un ton aparte, adesea învăluit în mantia nopţii. Este cam ursuz şi ia extrem de rar o mină plăcută. Răzvrătire împotriva divinităţii şi a lumii, dezacord cu sine însuşi şi cu totul, pregătire de sinucidere, toate răsună în acest ton". După alte două măsuri apare (în la bemol minor) *Arioso dolente („Klagender Gesang")*, cîntul care învăluie în formula lui terminală tema părţii astfel pregătite : *Fuga* (Allegro, ma non troppo), adică *fuga recta*, în *La bemol major*, imnicul marş către limpezimi, calm şi eroic intonat într-un climat, Schubart îl definea : „tonul groparului. Moarte, mormînt. descompunere, judecată şi eternitate stau în cuprinsul său". Revenirea cîntului de jale — L'istesso tempo di Arioso (în sol minor, după Schubart : „într-un cuvînt, supărare şi indispoziţie), adnotat aici de Beethoven „tînguind istovit" (Ermattet klagend) declanşează reapariţia fugii — *fuga inversa* —, în *Sol major* (după Schubart : „pastoralul, idilicul şi bucolicul, orice pasiune calmă şi potolită, orice mulţumire tandră pentru sinceră prietenie şi dragoste — cu un cuvînt orice mişcare lină şi liniştită a inimii se lasă excelent exprimată în acest ton"), care trece apoi prin *sol minor* pentru a se fixa şi culmina în *La bemol major*. Inversarea fugii („Die Umkehrung der Fuge") poartă în sensul simbolicii tonale o semnificaţie dramaturgic poetică accentuată, subliniată odată mai mult de autor prin cuvintele „nach und nach sich neu belebend" : din ce în ce însufleţindu-se din nou. Desigur, această indicaţie se referă nu numai la mişcarea în sine, ci şi la expresia ei. În acest exemplu putem contempla „noua poetică" beethoveniană în acţiune.

„Poetul se identifică el însuşi cu natura, sau o va căuta. O atitudine defineşte poetul naiv, cealaltă pe cel sentimental". Diferenţa specifică dintre clasic şi romantic în înţelesul lui Schiller — citată aici după : *Über naive und sentimentalische Dichtung* — umple

Scanned with OKEN Scanner

imperiul tezelor și antitezelor muzicale beethoveniene, al sintezelor care de atîtea ori nu rămîn în finalitatea lor nici eroice și nici imnice, ci mai degrabă idilice. Tocmai fuga din *Sonata opus 110* face trimitere la o astfel de înțelegere a lucrurilor, în acord cu năzuințele unui Haydn și Mozart, ale unui Bach și Händel, la care Beethoven revine din ce în ce mai înflăcărat. Măiestria ordinii arhitectonice în planurile fugii și în registrele expresiei ține de condiția artei sunetelor, de modernitatea conferită vechii forme. Nimeni altul nu ne duce mai aproape de focarul problemelor pur tehnice — sub raportul științei de a modela discursul muzical în forme complexe, superioare și inevitabil sintetice sau sincretice ca în fuga analizată — decît Hegel, cînd afirmă — în : Prelegeri de estetică, din care vom reproduce în traducere și în continuare — că : „interjecțiile formează desigur sursa de pornire a muzicii, dar muzica însăși devine artă abia în condiția interjecției cadențate, fiind nevoită tocmai din acest considerent să-și prelucreze artistic materialul ei senzorial, într-un grad mai înalt decît pictura și poezia, înainte ca acesta să fie apt să exprime în chip artistic conținutul mesajului".

Dar Schiller vine direct în întîmpinarea marilor muzicieni clasici cînd atinge puncte nevralgice în toată estetica sonatei clasice, conchizînd : „Conceptul idilei este conceptul unei lupte complet rezolvate atît înlăuntrul omului ca individ cît și în cadrul societății, al unei reuniri libere a înclinațiilor cu legea, al unei naturi sublimate și dusă la cea mai înaltă demnitate etică, pe scurt, nu este altul decît idealul frumosului aplicat la viața reală. Caracterul ei constă deci în faptul că *orice opoziție dintre realitate și ideal*, care conferise subiectul poeziei satirice și elegiace, se suspendă complet și odată cu aceasta se încheie orice înfruntare a sentimentelor. *Liniștea* ar putea fi deci impresia dominantă a acestei specii poetice, dar o liniște a desăvîrșirii, nu a inerției, o liniște care izvorăște din echilibrul forțelor și nu din repaosul acestora, care decurge din abundență și nu din nimic, însoțită de senzația unei capacități creatoare nelimitate".

Oare *Simfonia a noua* nu întruchipează acest ideal ? Fără îndoială, cea mai mare parte a creației beethoveniene tîrzii reflectă conștientizarea esteticii, a gîndirii despre artă și funcția socială a artei, pusă în circulație de Schiller.

Hegel conclude : „Profunzimea propriu-zisă a fenomenului sonor (die eigentliche Tiefe des Tönens) constă în faptul că aceasta înaintează spre cuprinderea unor contrarii esențiale, fără să se ferească de acuitatea și sfîrșirea acestora. Căci adevăratul concept este, ce-i drept, unitate în sine : dar nu una nemijlocită ci substanțial des-

Scanned with OKEN Scanner

părțită în sine, o unitate ce se desface în componente opuse. Astfel am dezvoltat de pildă în Logica mea bunăoară conceptul ca subiectivitate, dar această subiectivitate luată ca unitate ideală și transparentă se ridică la contrariul ei, devenind obiectivitate ; ea este dară, ca idealul însuși, numai unilateralitatea și particularitatea acestuia, care își păstrează față în față un altceva, opus, anume obiectivitatea, și care este veritabilă subiectivitate numai cînd intră în acest raport de contrarietate și îl învinge și îl dizolvă. Tot astfel și în lumea reală, naturile superioare sunt acelea care suportă în sinea lor durerea opoziției, cărora le este dată puterea să o învingă". La orizontul acestei gîndiri, care subliniază natura dialectică a fenomenului sonor, a actului de creație muzicală precum și a genurilor muzicale superioare dezvoltate, se clarifică estetica sonatei clasice, întruchipată la modul concret în creațiile lui Beethoven, Mozart, Haydn, a precursorilor clasicilor vienezi, a lui Carl Philipp Emanuel și Wilhelm Friedemann Bach, fiii lui Johann Sebastian.

„Înaintarea în maturitate, în resimțirea armoniei superioare care îl răsplătește pe luptător și îl fericește pe biruitor" îl îndeamnă și pe artistul romantic („sentimental"), împins spre aflarea idealului, la „întruchiparea clasicului (a „naivului") în subiectele culturii și în toate condițiile vieții celei mai arzătoare și viguroase, ale gîndirii celei mai largi dezvoltate, ale celei mai înalte perfecționări sociale care, într-un cuvînt, îl conduc pe omul ce nu se mai poate întoarce o dată în Arcadia, pînă în Elysium". Acesta este crezul umanist al lui Schiller, al vizionarului care scrutează și anticipă viitorul. Pe versurile acestui umanist lucid, Beethoven înalță *Marele cînt al Omenirii*, întru egalitate, înfrățire și bucurie.

Și tot Schiller dă glas următoarelor cuvinte : „Orice poezie anume trebuie să aibă un conținut infinit, deoarece numai prin acesta ea este poezie ; dar ea poate îndeplini această condiție în două feluri. Ea poate fi ceva infinit, după formă, cînd reprezintă obiectul ei în toate limitele sale, cînd îl individualizează ; ea poate fi ceva infinit, după materie, cînd degajează obiectul ei de orice limite, cînd ea îl idealizează ; deci fie printr-o reprezentare absolută, fie prin reprezentarea unui absolut. Primul drum îl parcurge poetul naiv, pe cel de al doilea poetul sentimental". La astfel de conținuturi infinite participă și poetica intrinsec muzicală a galaxiilor de sonate punctate în cartea de față.

În această cuprindere a contrariilor reunite în estetica sonatei clasice, a cunoașterii și înțelegerii unor modalități diferențiate și totuși cosubstanțiale în marea lume a muzicii clasice, se evidențiază și mai mult unitatea dialectică dintre arta clasică și romantică, pre-clasică, clasică și post-clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentarea sinoptică a evoluției conceptului de sonată clasică, surprinsă în varietatea genurilor și formelor artistice pe care le îmbracă și cuprinde, presupune punctarea traiectoriilor descrise de o idee centrală a muzicii culte. Dinamica și procesualitatea devenirii în ansamblu, metamorfoza motivației înlăuntrul unor direcții stilistice în mișcare, ivirea succesivă, simultană în locuri sau școli diferite și totodată ciclică la intervale de timp mai mici sau mai mari a unor fenomene și evenimente purtătoare de nou, generînd la rîndul lor efecte și intercondiționări multiple, se cer puse în evidență în acest context.

Selecțiile impuse de un astfel de demers, implicînd desprinderea unor părți și momente dintr-un tot coerent și extrem de bogat în aspecte particulare și de excepție, urmăresc cu precădere un scop recapitulativ, exercitînd o funcție de ajutorare a cunoașterii. Inevitabil, atîtea lucrări îndrăgite, de rară frumusețe, vor lipsi în acest index cronologic, restrîns ca proporții și axat pe repere orientative.

Mai cu seamă în zonele deschiderilor prime, înșiruirea lucrărilor nu corespunde doar unor considerente axiologice, deoarece ea reflectă pregătirile, acumulările, contragerile și desăvîrșirile petrecute în domeniile invenției, expresiei, formei și esteticii muzicale aplicate, ale creativității structural-componistice. Accentele fundamentale cad așadar mai din plin asupra dimensionărilor și redimensionărilor substanțiale, operate de gîndirea muzicală în acțiunea ei concertată și, mai rar, asupra salbelor de capodopere de un anume gen, datorate unuia sau altuia dintre marii clasici. Astfel, cititorul este rugat să țină seamă și de criterii anterior stabilite, expuse în capitolul introductiv la volumul al treilea (pag. 13, 18 și 19) din ciclul „Muzica simfonică".

În acest consens, sinteza subliniază de regulă în chip proiectiv calități manifeste în inelele de evoluție ale modelării tematice, armonice, contrapunctice, tonale și arhitectonice, camerale, concertante și orchestrale, ale constituirii și dezvoltării formelor specifice și tipologic definitorii, precum și în cele ale modalităților și normelor de scriitură muzicală în complexitatea factorilor constitutivi. Imaginea rezultată nu se vrea deci completă și unic posibilă, ci dimpotrivă întregită și nuanțată, pentru a ilustra cu adevărat și în esență totalitatea partiturilor analizate în paginile cărții de față, însăși creația de referință în toată întinderea și valoarea ei reală.

Scanned with OKEN Scanner

TABEL SINOPTIC

În cuprinsul tabelului sinoptic care urmează, lucrările scrise pentru diferite instrumente cu claviatură, într-un fel sau altul precursoare ale pianului de astăzi, poartă indicația tehnic-generalizantă : pentru pian.

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1733	Sonată pentru două piane, în Fa major	W. F. Bach
1734	Simfonie de cameră	G. B. Sammartini
1738	Exerciții (30 sonate) pentru pian	D. Scarlatti
1740	Sonate pentru flaut și bas continuu	C. Ph. E. Bach
1742	Șase sonate pentru pian (sonatele prusiene)	C. Ph. E. Bach
1742	Douăsprezece sonate pentru două sau trei violine cu bas	G. B. Sammartini
1743	„Mannheimer Sinfonie" nr. 1, în Sol major și nr. 2, în Si bemol major	J. Stamitz
1744	Șase sonate pentru pian (sonatele württembergheze)	C. Ph. E. Bach
1744	Șase sonate pentru pian	W. F. Bach
1747	Simfonii pentru două violine și bas	G. B. Sammartini
1750	Opt simfonii cu 8 voci, op. 2	W. Boyce
1754	Sonată pentru pian, în si minor	D. Scarlatti
1755	Șase sonate pe trei voci concertante	J. Stamitz
1759	Șase simfonii pentru mai multe instrumente, op. 4	F. J. Gossec
1759	Simfonie în Re major, nr. 1	J. Haydn
1761	Șase triouri de coarde, op. 1	L. Boccherini

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1761	„Don Juan", dramă coregrafică	Ch. W. Gluck
1762	„Orfeu și Euridice", operă	Ch. W. Gluck
1764	Divertimento pentru pian, două violine și bas, în Do major (Hob. 4)	J. Haydn
1765	Șase simfonii op. 3	J. Ch. Bach
1766	Șase sonate în trio	Ch. Cannabich
1767	Șase sonate în trio (opus 4)	J. Haydn
1767	„Alcesta", operă	Ch. W. Gluck
1767	Sonată pentru pian, în Re major (Hob. nr. 19)	J. Haydn
1768	Șase cvartete de coarde op. 6	L. Boccherini
1769	Șase simfonii pentru orchestră mare, op. 12	F. J. Gossec
1769	Cvartete de coarde op. 9	J. Haydn
1770	Șase simfonii op. 6	J. Ch. Bach
1771	Cvartete de coarde op. 17	J. Haydn
1772	Cvartete de coarde op. 20	J. Haydn
1772	Simfonie în fa diez minor (nr. 45, „Simfonia despărțirii")	J. Haydn
1773	Sonată pentru pian, în La major (Hob. nr. 26)	J. Haydn
1773	(Mica) Simfonie în sol minor, K. V. 183	W. A. Mozart
1774	„Ifigenia în Aulida", operă	Ch. W. Gluck
1774	Simfonie în Re major	M. Haydn
1775	Simfonie în Re major (nr. 54) — „L'Impériale"	J. Haydn
1775	Concert pentru violină și orchestră, în La major, K.V. 219	W. A. Mozart
1775	Sonată pentru pian, în Re major, K.V. 284	W. A. Mozart
1776	Sonate în trio	C. Ph. E. Bach
1776	Simfonii orchestrale cu 12 voci obligate	C. Ph. E. Bach
1776	Serenada „Haffner", în Re major, K.V. 250	W. A. Mozart
1776	Divertimento pentru pian, violină și violoncel, în Si bemol major, K.V. 254	W. A. Mozart
1777	Concert pentru pian și orchestră, în Mi bemol major, K.V. 271	W. A. Mozart
1778	Simfonie în Sol major	M. Haydn
1778	Concert pentru flaut, harpă și orchestră, în Do major, K.V. 299	W. A. Mozart
1778	Sonată pentru pian și violină, în Re major, K.V. 305	W. A. Mozart
1778	Sonată pentru pian, în La major, K.V. 331	W. A. Mozart

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1778	Sonată pentru pian, în mi minor (Hob. nr. 38)	J. Haydn
1779	„Ifigenia în Taurida", operă	Ch. W. Gluck
1779	Simfonie concertantă pentru violină, violă și orchestră, în Mi bemol major, K.V. 364	W. A. Mozart
1781	Cvartete de coarde op. 33	J. Haydn
1781	Sonată pentru două piane, în Re major, K.V. 488	W. A. Mozart
1782	Simfonie în Re major, K.V. 385 — „Simfonia Haffner"	W. A. Mozart
1782	Cvartet de coarde, în Sol major, K.V. 387	W. A. Mozart
1783	Cvartete de coarde, în re minor, K.V. 421 și în Mi bemol major, K.V. 428	W. A. Mozart
1783	Simfonie în Do major, K.V. 425 — „Simfonia Linz"	W. A. Mozart
1784	Sonata pentru pian și violină, în Si bemol major, K.V. 454	W. A. Mozart
1784	Sonată pentru pian, în do minor, K.V. 457	W. A. Mozart
1784	Cvartet de coarde, în Si bemol major, K.V. 458	W. A. Mozart
1784	Concert pentru pian și orchestră, în Fa major, K. V. 459	W. A. Mozart
1785	Fantasie pentru pian, în do minor, K.V. 475	W. A. Mozart
1785	Cvartet cu pian, în sol minor, K.V. 478	W. A. Mozart
1785	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Mi bemol major (Hob. nr. 10)	J. Haydn
1785	Cvartet de coarde, în re minor, op. 42	J. Haydn
1785	Cvartete de coarde în : La major, K.V. 464 ; Do major — „Cvartetul disonanțelor" — K.V. 465	W. A. Mozart
1785	Concert pentru pian și orchestră, în re minor, K.V. 466	W. A. Mozart
1786	Cvartete pentru pian, flaut, violă și violoncel	C. Ph. E. Bach
1786	„Nunta lui Figaro", K.V. 492, operă bufă	W. A. Mozart
1786	Cvartet de coarde, în Re major, K.V. 499	W. A. Mozart
1786	Simfonie în Re major, K.V. 504 — „Simfonia pragheză"	W. A. Mozart
1787	Șase cvartete de coarde, op. 50	J. Haydn
1787	Cvintet cu două viole, în sol minor, K.V. 516	W. A. Mozart

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1787	Mică serenadă, în Sol major, K.V. 525	W. A. Mozart
1787	Sonată pentru pian și violină, în La major, K.V. 526	W. A. Mozart
1787	„Don Giovanni", dramma giocoso, K.V. 527	W. A. Mozart
1788	Cvartete pentru pian, flaut, violă și violoncel	C. Ph. E. Bach
1788	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Mi bemol major (Hob. nr. 11)	J. Haydn
1788	Cvartete de coarde, op. 54 și op. 55	J. Haydn
1788	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Mi major, K.V. 542	W. A. Mozart
1788	Simfonie (nr. 39) în Mi bemol major, K.V. 543	W. A. Mozart
1788	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Do major, K.V. 548	W. A. Mozart
1788	Simfonie (nr. 40) în sol minor, K.V. 550	W. A. Mozart
1788	Simfonie (nr. 41) în Do major — „Jupiter" —, K.V. 551	W. A. Mozart
1788	Divertimento pentru violină, violă și violoncel, în Mi bemol major, K.V. 563	W. A. Mozart
1788	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Sol major, K.V. 564	W. A. Mozart
1789	Simfonie nr. 92, în Sol major — „Oxford"	J. Haydn
1789	Sonată pentru pian, în Do major (Hob. nr. 48)	J. Haydn
1789	Cvartet de coarde, în Re major, K.V. 575	W. A. Mozart
1789	Sonată pentru pian, în Re major, K.V. 578	W. A. Mozart
1789	Cvintet cu clarinet, în La major, K.V. 581	W. A. Mozart
1789	Cvartete de coarde (6)	K. D. von Dittersdorf
1790	Cvartete de coarde, op. 64	J. Haydn
1790	Sonată pentru pian, în Mi bemol major (Hob. nr. 49)	J. Haydn
1790	Trio pentru pian, violină și violoncel, în La bemol major (Hob. nr. 14)	J. Haydn
1790	Cvartete de coarde în : Si bemol major, K.V. 589 ; Fa major, K.V. 590	W. A. Mozart
1791	„Flautul fermecat", operă	W. A. Mozart
1791	Concert pentru pian și orchestră, în Si bemol major, K.V. 595	W. A. Mozart

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1791	Concert pentru clarinet și orchestră, în La major, K.V. 622	W. A. Mozart
1792	Simfonie concertantă pentru violină, violoncel, oboi, fagot și orchestră, în Si bemol major	J. Haydn
1792	Simfonia în Do major, nr. 97	J. Haydn
1793	Cvartete de coarde, op. 71 și op. 74	J. Haydn
1793	Cvartete de coarde, opus 7	E. A. Förster
1793	Simfonie în Mi bemol major, nr. 99	J. Haydn
1794	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Si bemol major (Hob. nr. 20)	J. Haydn
1794	Triouri pentru pian, violină și violoncel, op. 1	L. v. Beethoven
1795	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Sol major (Hob. nr. 25)	J. Haydn
1795	Trei sonate pentru pian, op. 2	L. v. Beethoven
1795	Simfonie în Re major, nr. 104 — „Cimpoiul“	J. Haydn
1796	Triouri pentru pian, violină și violoncel, în : Do major ; Mi major ; Mi bemol major (Hob. nr. 27—29)	J. Haydn
1797	Cvartete de coarde, op. 76	J. Haydn
1797	Sonata pentru pian, în Mi bemol major, op. 7	L. v. Beethoven
1798	„Creațiunea“, oratoriu	J. Haydn
1798	Cvartete de coarde, op. 16	E. A. Förster
1798	Triouri pentru violină, violă și violoncel, op. 9	L. v. Beethoven
1798	Concerte pentru pian și orchestră, în : Do major, op. 15 ; Si bemol major, op. 19	L. v. Beethoven
1799	Trei sonate pentru pian și violină, op. 12	L. v. Beethoven
1799	Sonată pentru pian, în do minor, op. 13 (Patetica)	L. v. Beethoven
1799	Cvartete de coarde, op. 18 nr. 1—6	L. v. Beethoven
1799	Simfonie nr. 1, în Do major, op. 21	L. v. Beethoven
1800	Septet, în Mi bemol major, op. 20	L. v. Beethoven
1800	Sonată pentru pian, în Si bemol major, op. 22	L. v. Beethoven
1801	„Anotimpurile“, oratoriu	J. Haydn
1801	Cvintet cu două viole, în Do major, op. 29	L. v. Beethoven
1801	Sonată pentru pian și violină, în Fa major, op. 24 (Sonata primăverii)	L. v. Beethoven

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1801	Sonată pentru pian, în fa minor, op. 57 (Appassionata)	L. v. Beethoven
1802	Variațiuni și fugă pentru pian, în Mi bemol major, op. 35	L. v. Beethoven
1802	Concert nr. 3 pentru pian și orchestră, în do minor, op. 37	L. v. Beethoven
1802	Simfonie nr. 2, în Re major, op. 36	L. v. Beethoven
1803	Sonată pentru pian și violină, în La major, op. 47 — „Kreutzer“	L. v. Beethoven
1804	Sonată pentru pian, în Fa major, op. 54	L. v. Beethoven
1804	Simfonie nr. 3, în Mi bemol major, op. 55 — „Eroica“	L. v. Beethoven
1804	Triplu concert pentru pian, violină, violoncel și orchestră, în Do major, op. 56	L. v. Beethoven
1805	„Fidelio“, operă, op. 72 (prima versiune)	L. v. Beethoven
1806	Concert nr. 4 pentru pian și orchestră, în Sol major, op. 58	L. v. Beethoven
1806	Cvartete de coarde, op. 59 nr. 1—3	L. v. Beethoven
1806	Simfonie nr. 4, în Si bemol major, op. 60	L. v. Beethoven
1806	Concert pentru violină și orchestră, în Re major, op. 61	L. v. Beethoven
1808	Simfonie nr. 5, în do minor, op. 67	L. v. Beethoven
1808	Simfonie nr. 6 — „Pastorala“ —, în Fa major, op. 68	L. v. Beethoven
1808	Sonată pentru pian și violoncel, în La major, op. 69	L. v. Beethoven
1808	Triouri pentru pian, violină și violoncel, op. 70 nr. 1 și 2	L. v. Beethoven
1808	Simfonie în sol minor	E. N. Méhul
1809	Concert nr. 5 pentru pian și orchestră — „Imperialul“ —, în Mi bemol major, op. 73	L. v. Beethoven
1809	Cvartet de coarde, în Mi bemol major, op. 74	L. v. Beethoven
1810	Cvartet de coarde, în fa minor, op. 95 (Serioso)	L. v. Beethoven
1811	Trio pentru pian, violină și violoncel, în Si bemol major, op. 97	L. v. Beethoven
1812	Simfonie nr. 7, în La major, op. 92	L. v. Beethoven
1812	Simfonie nr. 8, în Fa major, op. 93	L. v. Beethoven

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZITIA	AUTORUL
1812	Sonată pentru pian și violină, în Sol major, op. 96	L. v. Beethoven
1814	Cvartet de coarde, în Mi bemol major, op. 125 nr. 1	F. Schubert
1815	Două sonate pentru pian și violoncel, op. 102	L. v. Beethoven
1815	„Regele ielelor", lied	F. Schubert
1817	Sonată pentru pian, în Mi bemol major, op. 122	F. Schubert
1817	Duo pentru pian și violină, în La major, op. 162	F. Schubert
1818	Sonată pentru pian, în Si bemol major, op. 106 — „Hammerklavier"	L. v. Beethoven
1819	Cvintet cu pian, în La major op. post. 114	F. Schubert
1820	Sonată pentru pian, în Mi major, op. 109	L. v. Beethoven
1822	Sonată pentru pian, în La bemol major, op. 110	L. v. Beethoven
1822	Sonată pentru pian, în do minor, op. 111	L. v. Beethoven
1822	Fantasia pentru pian, în Do major, op. 15 (Wanderer-Phantasie)	F. Schubert
1822	Simfonie în si minor („Simfonia neterminată")	F. Schubert
1823	Missa solemnis, op. 123	L. v. Beethoven
1823	Sonată pentru pian, în la minor, op. 143	F. Schubert
1824	Cvartet de coarde, în la minor, op. 26	F. Schubert
1824	Sonată pentru pian la patru mîini, în Do major, op. post. 140	F. Schubert
1824	Octet, în Fa major, op. posth. 166	F. Schubert
1824	Simfonie nr. 9, în re minor, op. 125	L. v. Beethoven
1825	Cvartet de coarde, în Mi bemol major, op. 127	L. v. Beethoven
1825	Cvartet de coarde, în Si bemol major, op. 130 (cu Marea fugă)	L. v. Beethoven
1825	Cvartet de coarde, în la minor, op. 132	L. v. Beethoven
1826	Sonata-Fantasia pentru pian, în Sol major, op. 78	F. Schubert
1826	Cvartet în re minor („Moartea și fata")	F. Schubert
1826	Cvartet de coarde, în do diez minor, op. 131	L. v. Beethoven
1826	Cvartet de coarde, în Fa major, op. 135	L. v. Beethoven

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1828	Sonata pentru pian, în Si bemol major (D.V. 960)	F. Schubert
1828	Cvintet cu două violoncele, în Do major, op. 163	F. Schubert
1828	(Marea) Simfonie în Do major	F. Schubert

„GH. ASACHI"
IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață 5

I. TEME ȘI VARIAȚIUNI 9

Între Baroc și Clasic

II. GENURI ȘI MODALITĂȚI 71

Constituirea sonatei clasice ca gen

III. EVOLUȚII PARALELE 105

Sonata pentru pian și Sonata pentru pian cu violină

IV. PARTICULARIZĂRI SUCCESIVE 195

Trioul instrumental

V. ANALOGII STRUCTURALE 275

Cvartetul, concertul, simfonia. Concluzii

Tabel sinoptic 395

Index de nume 403

Scanned with OKEN Scanner

Lucrări de același autor apărute la

EDITURA MUZICALĂ

1. **GHID PENTRU MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ** (1965)

2. **MUZICA SIMFONICĂ**
— vol. I : **Barocă-clasică** (1967)

3. **MUZICA SIMFONICĂ**
— vol. II : **Romantică, 1830—1890** (1972)

4. **MUZICA SIMFONICĂ**
— vol. III : **Romantică-modernă, 1890—1930** (1974)

5. **MUZICA SIMFONICĂ**
— vol. IV : **Modernă-contemporană, 1930—1950** (1976)

6. **MUZICA SIMFONICĂ**
— vol. V : **Contemporană, 1950—1970** (1977)

7. **CVARTETUL DE COARDE DE LA HAYDN LA DEBUSSY** (1970)

8. **CVARTETUL DE COARDE DE LA REGER LA ENESCU** (1979)

9. **DIMENSIUNI MODALE** (1979)

10. **SIMFONIA II „Epica"** (1966)

11. **SIMFONIA III „Dramatica"** (1967)

12. **SIMFONIA IV — „Tragica"** (1978)

13. **SIMFONIA V — „Muzică solemnă"** (1971)

14. **SIMFONIA VI — „Armonia"** (1973)

15. **SIMFONIA VIII — „Luceafărul"** (1975)

16. **SIMFONIA XI „Sarmizegetusa"** (1979)

17. **CONCERT PENTRU VIOLINĂ ȘI ORCHESTRĂ** (1968)

18. **CONCERT PENTRU 2 VIOLINE ȘI ORCHESTRĂ** (1976)

Scanned with OKEN Scanner

19. **CANTATA „DINTRE SUTE DE CATARGE“** (1973)

20. **CVARTETUL DE COARDE NR. 5** (1964)

21. **CVARTETUL DE COARDE NR. 6** (1966)

22. **CVARTETUL DE COARDE NR. 7** (1969)

23. **CVARTETUL DE COARDE NR. 12** (1981)

24. **SONATA PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN** (1963)

25. **SONATA PENTRU VIOLINĂ ȘI VIOLONCEL** (1964)

26. **SONATA PENTRU VIOLINĂ SOLO** (1965)

Scanned with OKEN Scanner

Estetica sonatei clasice este una dintre cele mai importante lucrări teoretice produse pînă în prezent de Wilhelm Georg Berger. Cantitatea informației este impresionantă, autorul prezentînd, cu o evidentă claritate, originile, închegarea, variantele, evoluția multi-paralelă, în totalitatea genurilor muzicale, apogeul și urmările istorice ale, poate, celei mai importante forme muzicale a tuturor timpurilor : sonata. Prin „sonată" este înțeleasă aci, atît forma propriu-zisă cunoscută sub acest nume cît mai ales ciclurile de mișcări atît de variabil constituite de-a lungul vremurilor și care cuprind cel puțin o mișcare alcătuită în forma sonată.

Lei 31

Scanned with OKEN Scanner